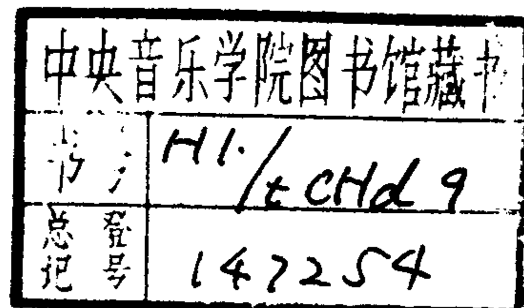


目　　录

第一章　专业特征

拉日尼科夫（以下简称拉）：看来我们不能说，成熟的音乐艺术家的才能只是天生的。每个音乐家都在年轻时学习，吸取老师的经验，受周围生活的影响。换句话说，人天生的才能和他在演奏生涯中能得到的东西都很重要。因此我们必须从你初学音乐说起。那末，你是否在受音乐教育的过程中就打定主意要当指挥家的？

康德拉申（以下简称康）：我从六岁起开始学钢琴，应当说，我是极不愿意学的。在我们家里，音乐从早响到晚，我的父母都是乐队演奏员，而且妈妈还教学生。家里经常谈论音乐。但是，不知为什么音乐课总使我反感。这就是说，在十四岁以前我是被逼着练琴的。可是，我突然对音乐发生兴趣，那是由于指挥专业的原故。

拉：这可是一个相当罕见的和极有趣的事。因为一般不是这样的，钢琴家、小提琴家、大提琴家已经成为成熟的音乐家时，才迷上指挥而且对这门专业永不变心。而你却相反，一迷上指挥才开始认真从事音乐。

康：可能这是因为我从小就常常听到乐队的演奏。我的父母当时在莫斯科市苏维埃第一交响乐队工作，因为家里无人照管我，排练时就带着我。乐队总在我的面前。

拉：当你还不是指挥家时，指挥专业最吸引你的是什么？

康：当我开始对音乐感到兴趣时，乐队的可塑性吸引了我：大幅度的音响、千变万化的色彩、非常细腻的表情变化的表达。这个

不同寻常的乐器引起了我的好奇心，我更多的是感觉到而不是清楚地了解它的特点。有趣的是：当时我向往指挥工作，同时却非常担心等我长大了并且成了指挥家（如果我配得上这门职业）的时候，谁也不听柴科夫斯基和贝多芬的作品了，因为大家都记得很熟，而且它们将成为识字课本一类的东西了。

拉：你当上了指挥家以后，你对指挥的认识有没有改变？

康：这比我原来想的要困难得多。而且在积累经验的过程中我对指挥的认识不断地起变化。我站在谱台前已经四十多年了，可以说，每隔十年是我创作发展的一个新阶段。况且我过去的所作所为愈来愈不使我满意了。

起初我拼命想尽快"巧妙地收集"乐队所不知道的作品。当时我在列宁格勒小歌剧院工作，而且经常被人请到电台去指挥列宁格勒青年作曲家的新作品。我以为，在排练上花的时间最少就会证明我的专业水平最高。老实说，当时连音乐的质量我都不大放在心上。

后来过了几年，我开始想靠古典作品来扩充曲目，而且我认为指挥过一遍的作品都已"完成"，再也不想去碰了，我设法再"掌握"一部交响乐或是歌剧。这第二阶段的时间相当长。甚至在战后，我在大剧院工作并且定期举行交响音乐会时，还一直设法把自己不知道的作品列入曲目。不用说，随着经验的积累，我对演奏准确严整的要求也提高了，可是，看来我的解释并没有特别的深度，对我来说，技术的准确是主要的；至于音乐的哲理方面，我基本上遵循所谓的传统，也就是说我是"凭听觉"来指挥的。

有一次，有人建议我去指挥我从未听过的肖斯塔科维奇第一交响乐时，我对指挥的认识有了转变。我认认真真地研究了总谱，试着找寻合理解决形式的方法，这在末乐章尾声里尤其困难。我

指挥的演奏受到作者的赞许，事后我听了另一位指挥的录音，发现他处理的速度和音乐性质却与我截然不同。于是我便进一步思考自己对古曲作品的解释，如果我早先没有听过这些作品，可能我的指挥就不是这样了。

于是我决定试着在演奏时摆脱“听觉反射”。这既牵涉到速度和力度，又牵涉到曲式。我每发现一个细节都感到满意。为了说明我所以这样要求的理由，我在排练时便用了非音乐的比喻，想使自己对古典作品的解释富有具体的激情。

这可以称之为第三阶段——批判地对待过去演奏过的作品，重新考虑自己的构思，运用形象思维使乐队对作品的看法与自己相同。但是，我常常甚至在指挥我们优秀的乐队时，有一种在实现自己的意图上力不从心的感觉。乐队“挂在手上”（也就是乐队在指挥手势以后演奏），可以感觉到彼此都不满意：我无法十分明确地表达自己的要求来“打消”乐队的怠惰；所以我常常设法在演出时增加力度和速度。我努力分析，是什么东西妨碍我与演奏员心心相通，使我在音乐会上感到不便，而不去研究那些在排练时没有弄好的细节。

这样我便逐渐进入第四阶段，也就是我认为我现在正处于的阶段。这是建立个人的乐队演奏风格。这个问题我已在《在探索乐队风格的道路上前进》一文里详细地阐述过了。第一步是设法使演奏员养成把一切表情符号都奏出来，也就是用统一的手法把力度记号奏出来的习惯。这时我懂得，歌剧表演常常换乐队编制和独唱演员，使我无法实现自己的构思，于是我下决心只献身于交响乐指挥。同时我也开始明白表演艺术是逐渐向前发展的，在今天连过去最成功的解释都不能使艺术家满意了。主要是我以前揭示作品形式的作法使我恼火。解释肖斯塔科维奇和马勒的庞大结

构，对发展作品的整体感有很大的帮助。

拉：你不考虑莫斯科市苏维埃第一交响乐队的经验吗？在这个艺术实验经过了许多年之后，你能否说，它证实了个人的艺术的意志是必需的？

康：当然是啊！这个团体可以算是独一无二的，因为它恰好是一个大交响乐队，而不是室内乐队，其实它的意思是无领导者的公开演奏(不过这里有时还是需要有指挥)。它联合了莫斯科各交响乐队和歌剧院的乐队的第一流演奏员。实际上人们在那里是无酬劳动。他们一大早就进行排练，兼这里的演奏和本职工作于一身。这个乐队在培养演奏员的合奏感方面成绩很大。我们至今还深受其益：在那里受训的演奏员作为教师，过去和现在都在造就我们乐队的演奏人材。这个集体大公无私的教育工作深受人们的尊敬。正是第一交响乐队首先在工人俱乐部宣传严肃音乐。应当说，它可以赞扬的是大部分曲目是现代作曲家的作品：苏联的肖斯塔科维奇、普罗科菲耶夫、米亚斯科夫斯基、杰舍沃夫，西欧的奥涅格、巴尔托克、普连克、席玛诺夫斯基。这些作者的一大批作品就是由第一交响乐队首演的。可是，这个集体的演出毕竟是片面的。他们演奏我们的听众所不知道的、现代作曲家最复杂的作品时，是得心应手的，因为第一，这个乐队的演技是高超的，第二听众不是来评论演奏的好坏，而是来了解作品的。但是，乐队一旦演奏贝多芬或是勃拉姆斯的音乐时，就发现他们在解释上无法取得一致。这是可以理解的，因为大乐队的演奏需要三个最重要的条件。第一是统一的思想，也就是揭示作品思想的哲理性构思。只有身为领导者的指挥才能做到这点。第二是统一的演奏技术问题：音响平衡的正确搭配。其实谱子上的那些表情符号是可以用不同方法来演奏的。谱子上写着 *mf*，可是 *mf* 是什么呢？没有什么天秤可以

称出对每个音乐家都一样的表情符号来。某人的声音大，他演奏的 *mf* 却等于声音小的人的 *f*，至于要区别总谱里写的都一样而作用不同的 *mf* 就更不必提了。那些坐在乐队各个角落又彼此听不清的演奏员自己是无法检查这个的。简单地说，问题在于乐队音响的平衡，而这一点只有指挥才能加以调整。第三个条件最重要。莫斯科市苏维埃第一交响乐队在演出过程里没能形成完整的作品，也就是把各个段落综合在一起。秘诀就在于，只有一个人能塑造形式，一百个人不可能同时做到这点。这就证明，不可能利用这样音乐家荟萃的优裕条件。经常有这样的事，吹长笛的把自己的独奏吹得很漂亮，但是紧接着另一个演奏员来吹这一句，他的处理就不同。第一交响乐队归根到底不过是不现实的空想而已。它不复存在不是由于组织上的原因，而是因为这个创造思想本身就站不住脚。因此，这个乐队积十年的经验证明，就是集体表演艺术也需要主导的个性。

看来似乎可以从前面所说的得出乐队里不需要个性鲜明的演奏者的结论了。不，需要的。但是，他应当很好地理解指挥的意图，发展和充实他的构思。其实并不是每个好的音乐家都能在乐队里演奏的。我们知道许多实例证明，演奏得很漂亮的独奏家往往是平庸的、糟糕的乐队队员。在乐队里演奏的艺术是一门特殊的艺术。除了具备优等的演奏技术、良好的视奏能力和合奏优点以外，还要求乐队队员善于接受别人的意志的感染并把它当作自己的意志，善于积极地投身到指挥所要求的激情中去。

拉：每一种工作都需要一整套才能。指挥家尤其必须多才多艺，因为这里的音乐工作意味着同集体打交道。依你看，指挥家需要有哪些才能？

康：依我看，需要有各方面的才能。首先是比一般人高的音乐

条件。我指的是别的表演家需要有的一切条件，再加上更敏锐的和声听觉、高度发展的力度听觉（也就是特殊的音响平衡感）、造型的本领和行政才能。而最要紧的是意志是某种固执己见。指挥家必须坚信自己的构思是正确的，并且不受乐队所提供的音响的感染。他在家准备的过程中就应当十分明确地想到，他要求什么音响和是怎样的音响，并且设法使乐队按自己的想象去做。因此，真正的指挥家就与假指挥家不同，假指挥家可以相当巧妙地使演奏协调一致，但是，不幸的是他们的个性并没有表现在乐队的音响里。要知道百人百面的集体，即使他们已经和别的指挥一起练好了一部作品，也是在强迫听众接受某种构思，但实际上是提不出什么构思来的。

拉：你能说出指挥家的主要的才能来吗？

康：我想，主要的才能是没有的。缺乏任何一种才能在一定的程度上都会使指挥一钱不值。比如说，指挥家的听觉不好，这就是不能令人满意的指挥家。双手不好也是一样（不过这点还无关紧要，只要多排练排练就行了）。指挥家缺乏意志，这不是指挥家。我且不说那善于找到独创的解释音乐作品的构思的能力。

拉：那末你认为，主要的才能是不存在的？你说过，没有造型才能多少也能对付过去。

康：不是完全可以对付过去。如果指挥家根本没有造型的本领，乐队就无法演奏了。然而让我们来回忆一下伟大的指挥家队伍吧。大家知道，富尔特万格勒的双手很沉重，但是他做到了情绪激昂，感情洋溢。托斯卡尼尼的手势很不明确，可是他的节奏和合奏的准确是目前谁都望尘莫及的。克莱贝尔的技术无论如何是没有什么效果的。什蒂德里打了第一拍后就把它保持了好久，好象在抖手；正是他使我们的乐队养成在指挥下手后才演奏的习惯，但

是他是第一流音乐家。因此你要明白，无论如何手是不决定一切的。但是必须注意，当指挥同不大熟悉的乐队或是完全陌生的乐队打交道时，手的作用就会大得多。指挥无法把自己是怎样处理作者原谱的各个方面都讲清楚，因为总谱里有成千上万的记号，而乐队里有上百号人。指挥的手的技术高低就在这里显示出来了。然而我还是认为，确定主要的才能是什么是难事，重要的是具备一整套各种才能的综合。因为我们是在讲最高的水平。或许从来没有理想的指挥家。我们知道的也只是一些有关上世纪几位大指挥家的传说。既然当时没有录音设备，我们就无从知道实际的效果。但是，录音只有作为音乐会的录音而不作为复制的集锦时，才有价值。也许录音会同电影胶片在一起提供某一情景，不过这还是不完整的情景。要想从专业上评论一个指挥家的好坏，就应当听听他是怎样进行排练的。应当了解，他制服了乐队多大的抗拒，外界向他提醒了什么，他自己又把什么带到排练里来；这个乐队与别的指挥一起演奏这部作品又演奏得怎样。在这方面头几次排练是很说明问题的。所以，要想更好地了解一个指挥家，就必须去听他的首次排练，然后再去听音乐会。

拉：适用于指挥专业的行政才能是什么？

康：就是计算排练时间的能力——预告规定必需的排练次数，每次练完后使乐队对排练的成绩有一个完整的印象，不使那些部分不参加节目的演奏员因不必要的等候而白白感到厌烦的能力；善于轮流排练那些紧张得令人疲劳的作品和比较轻松的作品。应当善于与最先进的演奏员心心相通，称赞畏葸的可是有才能的人，遏制不自量力的冒尖的人——我们可以举出成千上万的例子来。在这里行政作用是与教育作用紧密相连的。

此外，身为乐队领导者的指挥家还不得不管许多非创作性的

问题：分配演奏员的工作（为了使工作量相等），维护纪律（个别谈话或是和大家一起讨论犯错误的人的问题），在人数众多的音乐馆的复杂生活里保卫乐队的利益等等。我们也不要忘记，指挥家和学校里的教师一样，以自己的为人来影响演奏员的理智。彬彬有礼的态度、音乐以外的种种兴趣、对艺术的自我牺牲精神、端正的品行（排练迟到是领导者的耻辱！）、甚至雅致的穿著打扮。这一切指挥家都应当经常牢记，否则他不可能影响自己的集体。难怪人们说，有些是"有修养的"所谓贵族式的乐队，那里每个演奏员都骄傲地以自己属于这个集体为荣，还有些乐队，在那里与指挥作对，对他的每个意见都提出异议，表示对仔细排练不感兴趣，这一切都算是英勇行为。

拉：高等音乐才能（例如形式感、分析和概括演奏结果的能力等等）在指挥的工作里可以发展和培养到什么程度？

康：可以发展相对听觉和手的技术。至于形式感，也就是揭示作品的戏剧式结构、确定速度、各个片断的对比，这一切都以某些先天的本性为基础，但是，这也和艺术里的一切东西一样，也是可以而且应当发展的。换句话说，这些才能是直觉加上知识。比如说，歌剧活动在这方面帮了我的忙——通过音乐的舞台表现大段构思因而得到了发展。往往各片断的正确对比感是通过标题音乐得来的，因为标题音乐比较具体。

我认为，发展"休止感"有很大的意义。休止符强调了戏剧式结构，把不同的心理状态区别开来，使演奏者和听众都警觉起来。我也指的是总休止符（延长号）以及小节内小小的延缓（如果在音乐里可以明显地感到一问一答）。有时作者相当明确地标出这样的停顿（例如普契尼、马勒、后期的柴科夫斯基），有时则不标出来，但是，就在这种情况下指挥也不应当"一口气地"演奏下来。戏剧

式结构感应当使他想到那些没有写出来的句逗，而分寸感应当帮他决定该休止多久。最使我恼火的是那些没有奏够休止符的指挥，而且我认为，休止符奏过头差不多总比没有奏够强些。我从斯特拉文斯基那里得到了我一生中最好的赞语，他在纽约听我指挥《彼特鲁什卡》后对我说："你的休止感觉好极了！"其实我是在许多地方和没有写出来的地方作了休止的！

拉：但是，大概某些只有指挥家才具备的才能毕竟是存在的吧。我觉得，必须发展这种因素。我们知道许多优秀的音乐家努力设法去指挥，可是依然当不成杰出的指挥家，例如柴科夫斯基、里姆斯基-科萨科夫、格拉祖诺夫、济洛蒂。许多完全可靠的同代人证明了这个事实，而且有些音乐家（例如里姆斯基-科萨科夫、柴科夫斯基）自己也承认他们在这方面无能为力。原因何在呢？我以为，指挥专业需要一些比音乐条件，其中包括演奏条件在内更高的素质。我要把这个综合的才能叫做"有效的影响"。当然，这种才能与高等音乐才能互相配合，并且以它们为基础。但是，因为它不是根据音乐特有的才能而来的，它虽然决定指挥工作的成败，不管多么奇怪，却是非音乐性的才能。"有效的影响"首先是指挥整个人对乐队集体的影响。这里包括意志、手的技术、面部表情、哑剧的动作、眼睛的作用以及还有一些无法用现成的术语来表达的素质，这一切构成了指挥家与别的表演家的主要差别。

康：看来你说得对。但是，指挥家与别的表演家不同不单因为这个缘故。差别就在于表演家（器乐演奏家、歌唱家）能直觉地行动。无论如何，在他刚走上这条道路时，他完全不必弄清楚，他为什么这样做。这点有人能解释，有人不能解释。这不是必须做的事。指挥家则必须明了，他为什么非这样做不可。他应当使演奏员相信他的处理，并且不是形式上而是自觉地去演奏。演奏员应

当懂得，为什么要求他用这种手法来演奏某些表情符号。

拉：就是说，你所做的一切，你都能解释？

康：当然。而且应当解释。比如说，如果我处理贝多芬第九交响乐末乐章里的宣叙调与往常不同，我就应当解释这是因为什么。

拉：指挥家与别的表演家不同还因为什么？

康：别的专业的表演家准备一部作品时，有机会在练习的过程里多次检查整个形式，总之检查自己的演奏……指挥则往往受排练时间的限制。他必须拿来准备好的演奏布局。改变它是绝对不行的，因为如果他每次排练都做试验，他就会打乱演奏员先前的印象（我指的是古典作品），而他自己的布局的印象也一点没有固定下来。

指挥专业要求演奏家具有高度的机动性。指挥家在向乐队表达自己的意图方面必须更加随机应变。指挥家的期限往往是很紧迫的。比如说，他与乐队初次接触后得出结论，需要改变力度，也许甚至改变配器法（如果没有经验的作者有明显的错误），需要把这些改变写到分谱里去。除此以外，他还必须再三考虑自己的构思，因为排练表明，一切并不象他研究总谱时所想的那样。而且他只有一天的时间来做这些事。这样的特点也使指挥家与别的表演家根本不同。

拉：列·英·金兹堡说指挥的“耳听八方”的听觉，是同时听到整个织体的才能。他假定这种才能甚至在指挥家中间也是相当罕见的。你能不能说，指挥家必须听到总谱里最小的细节？你能不能说，你在指挥时就是这样听到乐队演奏的？如果一个指挥家不具备这种耳听八方的听觉，旁人听得出来吗？

康：具有头等绝对听觉的人，站在谱台前却听不见最简单的错误——错音，这种例子我们可以举出许许多多。指挥家在谱台前

应当善于分配注意力，而不是集中注意力。而且他应当训练自己善于从和声上与音色上听到音乐。如果你听到某个错音从哪里发出以及在哪个和弦里，你就马上断定它的和声功能。有绝对听觉的指挥家能马上把升C音与还原C音区别开来，但是不能立刻断定哪个乐器奏错了。如果一个指挥不具备绝对听觉，但是却有发达的和声听觉，他就会听到：这是三度或是五度，谁的音色不准，他看看总谱后，立刻能说出谁奏错了。除此以外，激动（特别在刚开始工作时）常常妨碍年轻的指挥听到乐队发出的一切声音，这是随着经验的积累而慢慢来的。必须记住，从音响上讲，指挥台是"听"乐队最糟糕的地点，因为全部音响同时都压到你头上，而首先压来的是那些座位离你最近的人。所以我就认为，奏力度*p*时各弦乐组的首席都应当拉得比本组轻些。每当我指挥不大熟悉的乐队时，我不得不花许多时间使演奏员们相信需要这样做。我要求这样分配，首先是根据：我耳边的*p*比我想象的要响时，这就破坏了我所需要的情绪，因为就艺术来说，音量不是分贝的多少，而是心理状态。其次，演奏员细听本组的中心，而不听边上的首席时，就更有把握达到协和。

拉：是的，如果我们把小组看作一个音源，那么规律就是：声音由中心向四周扩散。如果中心最响亮，也就是说如果中心是发声的焦点，那比较容易达到平衡与协和是理所当然的事。

康：对，最强点在中间时，小组的音响最为有利。不久以前我在鹿特丹指挥贝多芬第三交响乐。那里的首席同往常一样带着全组，也就是说他拉得响些。在谐谑曲里我无法达到协和与需要的pp的音响。于是我就说："这里各组的第三谱台是主要的。其余的谱台在各组里都要轻得能听见第三谱台。"这些话产生了惊人的效果。乐队迅速地变了样。理想的协和有了保障。前面几个谱台

也不突出了，因为他们在听着背后的声音。我的知觉与情绪也变了，没有什么东西来妨碍我专心于这种特别的“簌簌”的音响。我的坚定信念、我的原则就是这样的，而且我认为，这种处理方法对演奏员是一个教育，因为它使他们（甚至各位首席）养成听别人的习惯，而他们有时是不听别人的，他们依靠眼随着指挥的手势来演奏。

拉：我觉得，这里出现了一个道德性质的问题。你迫使首席和他的助手服从别人，象第三谱台一样。这样不会使人家感到屈辱吗？

康：我所要求的结果是，各组的第一谱台应当夸大表情符号，比别人早做渐强和渐弱，使别人跟着他们这样做，而不是只求同他们的声音合在一起。我以为，从教育角度讲，这不是贬低他们，而是抬高他们。不错，有时某些人感到委屈，冷淡地耸耸肩膀。可是要知道，第一谱台的这种“从属地位”只牵涉到力度问题。演奏上还有许多方面是全组跟着首席走的（乐句处理、运弓等等）。当然，如果出了什么事，首席有责任甚至在 *pp* 时拉得响些，为的是把其余的人引上正道。

然而，我们还是回到金兹堡提出的问题上来吧。指挥有没有听见整个织体和总谱里所有的声部，使我们有可能对此作出结论的主要一点是，指挥在音乐会上怎样组织音响的平衡。他有没有听到整个乐队，还是只抓住旋律而且大体上不是分别地指出力度来？指挥应当根据乐队各组不同的情况来调整力度。应当说，演奏员是非常喜欢夸大渐强渐弱的。视奏陌生的作品时，一见渐强记号，多半在它应当开始之前就都拼命地“压”上去，而见到渐弱记号时，无论如何是不会比邻座早开始的；一般地说，大多数乐队演奏的 p 要比需要的音量响些，至于 *pp* 就更不必提了。在这种情况

下我就说:“请你们听到主导声部渐强后再做渐强吧。”这样马上就有音响的平衡了。

人们常常议论，谁指挥的乐队声音出来了或是没有出来。以前我认为这类结论是胡说八道。声音出来了或是没有出来，这是什么意思？指挥排练一下，乐队的声音就会出来，不排练就会糟糕，这与指挥家的好坏完全无关。后来我确信不是那么一回事。指挥“放出”一些催眠的电流。他以此告诉乐队的不仅是他怎样处理速度和合奏关系;这还牵涉到其他许多很重要的东西,例如音响的平衡和音色。

虽说以亲身经历为例不大谦虚，可是我不得不这样做。有一次我要在哥本哈根举行音乐会。我提前一天飞到那里，便去听那个要和我一起演出的乐队的音乐会。我很不愉快，因为乐队演奏得很粗糙,常常不齐。第二天我做好了准备,打算在排练时搞最基本的东西。但是,乐队刚演奏了几个小节,我就高兴地失望了。在 *f* 时乐队步调一致，音色浓郁，在 *p* 时音色透亮，突出几个独奏声部。于是我懂了,昨天那位指挥不具备能调配音响平衡的听觉,所以各个声部凑不到一起,每人自行其事。看来,我对所听到的东西的反应是比较快的，我首先注意演奏失去平衡的小组。金兹堡的这个意见是完全正确的。

拉:但是，还有问题的另外几个方面。你能否谈谈,指挥家是怎样听到织体的复调的。我指的不单是严格的复调音乐作品,而且还有个别声部不同的功能性作用以及它们在当时音响里的意义。

康:在这方面,比如说指挥理查·斯特劳斯的音乐是很复杂的事。他那里有大量的对位旋律，此外配器都很沉重和丰润。发音的原则在这里有很大的意义。我以为，浪漫主义音乐可以演奏得很浓郁,用大颤音,而早期古典主义音乐和现代音乐则需要用干涩

的声音来演奏。一般地说，演奏理查·斯特劳斯的《英雄的一生》或是《堂吉诃德》时，这条原则是合适的：每个*ff*时，演奏员一发出长音就必须立即把它放掉，藏起来；因为多半一个声部"在原地停留"时，另一个声部在进行，由于和声沉重而不大显得出来。如果不注意这点，那末第一，在中间音域里进行的织体就听不清楚，第二，一切都显得杂乱无章，同样地刺耳。因此，声音干涩的原则在这种复功能性的总谱里是十分适当的。如果我们无法听清某个声部，这就是说指挥把音响分配错了。

我们就以此来断定，指挥是否耳听八方地听到整个织体。如果几个圆号部超吹了，而指挥却不朝那个方向看，只注意另一组，可见他没有听见综合的音响，而只管他注意到的东西。我曾经问过，肖斯塔科维奇的第十五交响乐姆拉文斯基指挥得怎样，爱德华·格里库罗夫的回答极妙："好极了，而且同往常一样，爱克司光照得很理想"。这是很确切的定语。姆拉文斯基在这方面是独一无二的。我不仅向他学习怎样建立音响的平衡，而且还学习怎样建立音色的平衡。他指挥莫扎特的音乐时，尽管乐队编制完整，听起来却象室内乐队；他指挥勃鲁克纳的作品时，音响完全变了；指挥柴科夫斯基的音乐时，又换了一种音响。他善于通过不同性质的颤音来做到这点。不错，他作了很耐心细致的工作来做到这点。但是，这样重要的事情是需要花费很大的气力的。

第二章 构思的产生

拉: 你选择一部作品来演奏的理由是什么? 你动手处理作品根据什么观感和联想?

康: 有许多理由促使我选择作品。当然,我不是说那些在某种意义上不得不演奏的作品。(常常有这种情况,你必须指挥一首并不吸引你的乐曲,而拒绝是不行的。)我是说那些我亲自列入曲目而且我有兴趣指挥的作品。在这里多半是想变换风格的念头影响我对作品的选择。如果我长时间基本上指挥浪漫主义音乐,我逐渐地就想回到古曲音乐,或是想指挥一整套现代作品了。曲目里必须有对比。比如说,我指挥了舒柏特的富有最纯洁的浪漫主义情神和亲切真挚的音乐后,就想在另一套曲目里演奏演奏斯特拉文斯基的另有一种激情甚至理性因素的作品了。

现在谈谈很熟悉的、已演奏过多次的音乐。我给自己定下一条规矩:我确信自己已积累了一些与过去处理不同的新东西时,才敢重新捡起上述这类作品。不用说,不能把探索新的东西理解为最终目的。单单为了标新立异而挖空心思去想点什么东西出来是可笑的,也是没有什么作用的。

我从年轻时起就常常指挥柴科夫斯基的交响乐。这种情况继续了许多年,我逐渐地对这些作品有一种特异反应。我开始觉得,我的指挥千篇一律,一切都按照陈规旧套,在这里我个人的处理一点也表现不出来。于是我几乎有十年没有指挥柴科夫斯基的交响乐。后来我感到我又想把它们捡起来时,便选择了第六交响乐,努

力用生平第一次要指挥它的人的眼光去看它。我开始重新钻研总谱，细想作者那些意见，于是我发现了许多有意思的东西。

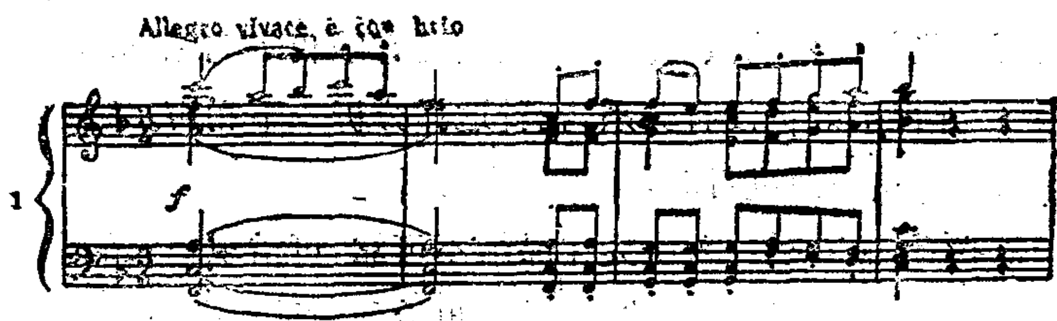
第一，我确信，柴科夫斯基的指示和标记大约有一半没有执行。这牵涉到速度和表情变化方面以及配器上许多细节。我说"没有执行"，换句话说，我无法在听觉上完全不联想到别人的处理。但是，现在我是以批判的态度来接受某些人的处理的。大量的(基本上是速度方面的)外加的因素显露出来了，大概它们出自某些大指挥家之手。它们被才能不高的人不加批判地搬到演奏里去，经常变成蠢事。

我就这样重新构思了这部交响乐，对我来说最好的赞语是一位不参加排练而直接来参加乐队演出的、有声望的音乐家所表示的诧异。开完音乐会他对我说:"原来有这么多谁也不演奏的作者标记，奇怪的是从前我们怎能把它漏掉了"。

拉: 你钻研总谱的时期是否有灵感，上述的新发现是否对此有影响?

康: 当然是有灵感的，因为这是在再创造音乐，不过是在心里再创造罢了。在灵感大发时，对这部作品新的想法也会出现。因为正是在钻研的时期发现总谱里有时，开头便大不相同了: 例如发现一些今后能帮助乐队重新揭示某个片断的演奏手法。比如说造句，把重音从习惯的音符移到另一个音符。这样立刻使演奏者和听众都对音乐感观一新。

比如说，在贝多芬第八交响乐的开头，通常在第四小节上加一个意义上的重音:



而我就决定把重音移到第三小节的开头。为此应当在第四小节前做一个谱子上没有的小的渐弱。当我试着实现这个想法的作品的总谱时，其结果是要重新考虑全乐章的乐句处理。有意思的是我初次同费城乐队打交道时，便要求他们照新的方法演奏第八交响乐的开头；他们立即这样甘心情愿地照办，以致演奏结果引起全体的微笑，而我马上就感到自己与乐队之间有充分的默契。说起来，我这时才懂得一般好的乐队与特别优秀的乐队有什么差别了：优秀的乐队和好的乐队一样迅速地照你的一切要求去做，可是区别就在于优秀的乐队还高高兴兴地去做。

这牵涉到怎样演奏乐谱上没有写出来的东西，但是我们经常会发现一些原先不被人注意的作者标记。我们再回过头来说柴科夫斯基吧，因为在这方面他的乐谱好比金砂矿。就在第五交响乐末乐章的展开部里，当主题在低音部进行时，小提琴和中提琴往往拉出"哥萨克舞"来了，而那里却写着 marcatissimo Largamente，也就是悠久地。人们常常不注意到这点：实际上应当好比践踏入土，而不是手舞足蹈。你要是和队员说这个，他们是不会相信的；等他们一看乐谱，就会惊讶地同意了。

拉：你能谈谈你研究一部从未指挥过过去没有注意到的东西，采用什么方法吗？

康：每次都不一样。如果我研究的是不复杂的（甚至不大熟悉

的)古典作品，我只凭内心听觉。既然和声清晰，织体简单，内心听觉就可以代替任何的演奏。比较复杂的音乐我宁可在钢琴上弹弹，就是弹得不好也没有关系，我就这样分析一下和声。随后，当我想象一切按原速进行时，仍旧凭内心听觉。

依我看，照着唱片来研究作品最不可靠，可惜现在人们常常这样做。唱片瘾和任何一种技术一样，也给创作过程带来消极因素。就象电视机部分地破坏了人们对艺术神秘的生动印象一样，唱片使人们对音乐没有新鲜的感受。这里还有一个危险，就是熟悉了音乐，同时也学会了别人的解释。除此以外，对听唱片的人来说，领会总是走马观花。你不可能仔仔细细地研究作品：倾听和声，正确地观察整个织体。况且音乐本身的"热情激昂"也使你漏掉好多非常重要的细节。总之，不能按原速来研究总谱，而应当"磨蹭"。

我觉得，要把研究总谱时内心听觉的主导作用解释清楚，还有一点也是很重要的。我的老师尼·谢·日利亚耶夫认为，指挥是一门"亏损"的专业，因为指挥本人不发声。日利亚耶夫的理论是：要深入音乐就必须肌肉用力（和弹钢琴、拉提琴、吹小号等等一样），否则音乐就解释不出来。大概他在某种程度上是对的，但是我想，这更多的与那些听收音机或唱片的人有关。至于指挥家研究音乐，我认为内心听觉的工作也属于"体力活动"。事实上，如果你用内心听觉紧张地研究总谱，分析和声，掌握作品的织体，寻求速度对比的逻辑，多次重新推敲每个小节，那你一定花费了某种很大的力气。当然，这并非肌肉活动，可是，大概积极的思想也会现出一些什么来的。如果你光听时，声音只会消极地进入你耳中。

拉：你认为分析不熟悉的总谱时所得到的初步印象有何意义？这个印象在工作过程里是如何起变化的？

康：我想，各人的情况不同。想必有些演奏家需要先把所有的

难关看一遍，然后才琢磨总的构思。我不是这样的。比如说，作曲家把新作品弹了一遍。我听头遍时，就已经大体上感到在曲式方面应当做些什么了。某个地方我觉得很长，后来我研究总谱时便考虑能否通过改变速度来加以改进，能否加一个句逗，把意义重要的部分划开来。当然，有时不一定清楚地知道应当做些什么，但是我感到，这里必须采取某种行动。我个人这种初步的处理计划，在仔细钻研的过程里不是重新形成，而是不断得到补充。也许这是随着多年的经验而逐渐得来的。

我现在想起了年轻时研究总谱的感觉……我以为总谱里的一切都了如指掌，因为我仔细地钻研过了。可是一排练起来就看到，那里有一个附点我疏忽了，这里有一个重音我漏掉了，随后还发现，原来中提琴部分写着 poco espressivo，而我以前却不认为这有什么意义。我花了很多时间去钻研总谱的总的轮廓，把各声部什么时候进来都记住了，把各和弦是怎样排列的都研究清楚了。可是，不幸的是我象音乐学家那样分析，而漏掉了许多对演奏家来说很重要的细节。力量和注意力的分配不经济，这大概是各种正在成长的人的通病，因为最初未必能正确理解，排练时最重要的是什么。这是在锻炼指挥家特有的读总谱的眼力时，随着经验的增多而逐渐形成的。

我想举一个这样的有趣的例子。列宁格勒小歌剧院战时在奥连堡，准备上演作曲家沃洛希诺夫的歌剧«胜于死亡»。住在当地的作者来不及提前写完音乐，于是只好用流水作业法来排戏——已经写好的部分先学起来和排起来，而我受剧组指挥海金的委托给歌剧配器。现在想起这种荒谬的做法觉得好玩，可是当时我们大家都满怀履行义务的爱国主义热情。歌剧如期写完，并且获得成功。有一次海金必须立即动身去莫斯科，于是当前的演出便交

给了我。以为我可能自己不知道自己亲手写的总谱，这种想法看来好象是滑稽可笑。但是，我并没有用所谓“指挥的眼睛”看过一遍，因此受到了很厉害的惩罚。四面八方响起的入拍叫我“害怕”，而不习惯的音响平衡(其实在大厅里什么听起来都是不同的)使人恼火。简单地说，当时我才懂得，指挥家分析作品是怎么一回事，这种分析同表面地熟悉总谱有什么区别。

拉: 而且这点也适用于其他的表演专业。著名的钢琴教师尼古拉耶夫就说过，练自己的作品应当和练别人的作品一样在演奏方面下功夫。

康: 不错，不过钢琴家练每首乐曲应当做到手指自动。而指挥家就有所不同了。有经验的指挥家也要做到自动，他不必去练那个示意表情变化的技术，但是，他必须知道要示意什么。换句话说，照指挥家那样研究总谱就是要知道：应当指挥什么，怎样指挥，指挥谁和随时检查什么。除此以外，你在排练时或演出时感到某些次要的细节没有按你的要求去做时，你就可以在一刹那间放掉主线而用手势、目光或用话让演奏员“稍稍修改”音响的平衡、渐强的程度、重音的性质等等。换句话说，你的脑子里应当已经具备多方面性了。我想，可以把这个比作指挥家的立体镜：你望着总谱，每时每刻各种作用不同的素材对比便会出现在你的眼前。

拉: 你是不是把作品当作一种假设?

康: 当作某种不知道的东西吗?是的。形式始终是一个迷。速度不可能不变动，音乐不是拍节机。要使整个音响织体有生气，你就应当确切知道，什么时候必须前进一步，什么时候必须后退。某个地方的情绪转变要做得突如其来，而某个地方却要做得神不知鬼不觉。有时进行中需要一些停顿，有时则相反，重要的是通过放慢或加快速度从容不迫地进入另一个速度。我着重地说，在你

接触乐队前就应当把这个想得实实在在的。

拉：对你来说，什么是作品里最基本的东西？你在研究总谱的过程里，为了寻找这基本的东西，感到什么样的困难？

康：主要的问题还是形式。如果形式简明扼要，一切就会按部就班。但是，只有古典作品，而且是贝多芬以前的作品才有这种情形。在后来的作品特别是现代音乐里，整体结构往往是很难感觉出来的。应当善于找到顶峰，并且把其余的一切都筑在它的周围，而不让它们淹没在细节里。在"书房"准备时做到这点所以很重要，还有一个原因，就是现代作品的织体通常很复杂，因此排练时经常必须多加注意的不是理解意思方面的困难，而是技术上的困难，它们可能妨碍你的整体感。

统一的线条问题在篇幅很大的作品里尤其重要。马勒和肖斯塔科维奇虽说是高超的大师，但是他们的音乐在这方面却很难处理。我们就拿马勒第一交响乐的末乐章来说吧。一般认为它很长，因此把它压缩一下好象是理所当然的。甚至连克列茨这样优秀的马勒指挥家也在尾声做了删节。老实说，起初我也觉得它太长了。但是，最后我对此没有把握。我常常思索这个乐章，当我终于要演奏这个交响乐时，便通盘考虑末乐章。现在我就认为，它是非常合乎逻辑的。

拉：大概我们的读者很想知道，这个处理的秘诀在什么地方？

康：这部交响乐的末乐章有一个很大的展开的尾声。它的素材在前面，在末乐章的中段（高音区里的七个圆号）已经出现过，可是它在那里导致下降和第一乐章主题的重现。在尾声里音量则不断增长（而且那里新添了第四小号和第四长号）。可见这个素材第一次出现时不应当放慢速度，免得这个插部过分突出。这样一来，主题的第二次出现在最后速度比较缓慢和庄严的情况下，就强调

了新段的开始，并且为宏伟的尾声里全部素材的发展作好了准备。

拉: 你在谈到自己的工作方法时，好象拟定了几个既学会原谱又掌握作品的基本思想的阶段。你能否概括地把这个过程“分解”一下？

康: 嗯，就比如说吧。过一些时候我要指挥一部作品，而总谱刚刚到手。根据作品的复杂程度，我在钢琴上尽量（甚至技术上有毛病）把它通弹一遍，或是用眼浏览一下，就把它丢开了。过一段时间我再回头去看它，但是这次看得比较仔细，是“钻”到某些细节里去了。如此往返两三次，一直到我有了总的印象为止。（我可以称它为表面的印象。）

随后是我开始仔细钻研作品的阶段。而且前几次浏览作品时我对它的心理内容已经有了总的印象。

现在我在总谱所有的数据上都标上自己独特的记号。我划出乐句的结构，在大的小节上打满记号（拍节结构）。做完这几道工序后，我就认为，总谱已经分析清楚了。但是，剩下来是最重要的事——琢磨构思。只有对原谱了如指掌才能做到这点。于是另一个“翻阅”总谱的阶段便开始了——我自己在心里把它过一遍，照原有的印象核对那些从形式得来的印象。事先找出虽然作者写着 *ff* 但是应当减少音量的地方，因为这还不是主要的高潮。如果我觉得改变速度毫无根据，我就在段落之间加上句逗或是另想办法。

拉: 总谱有许多组成部分，指挥家在进行研究时，凭自己丰富的想象力掌握了许多东西。可是，经常是这样吗？在研究总谱时，你想得比较清楚而且以后改动较少的是什么（速度、力度等等）？

康: 什么都应当想。当然，你不一定能预料到各种音色结合的一切细节。有些东西可能比你原来想的要丰富些，印象派作品尤其如此，不过原则上讲，经验丰富的人预先能清楚地知道音响是怎

样的。不错，有时会发生这样的事，当你真正接触到演奏时，音色方面有某些修订。你突然听见，两支长笛在低音区发出悦耳的唧唧声，这就使你的意图得到了充实。你可以更加突出这点，要求他们吹得稍响些。而当这唧唧声盖住了别的乐器的旋律，或是在和弦里冒尖时，那你就应当“制服”长笛吹奏员，也就是把他们的音色掩盖起来。但是我要强调指出，只有在新的色彩自然地成为你的构思的一部分时，你才能使用它们。如果乐队提供的与你自己想象的不同，而你对此不计较，你就无法支配音乐处理了。你应当迫使乐队用你所想象的音色来演奏。

至于找到一部作品的正确的脉动，家庭作业过程里最困难的不是寻找每一段的速度，而是寻找速度之间的对比关系。我们又提到形式问题了。在未演奏音乐时建立作品的结构……。这几乎是指挥艺术最独特的方面了。其实许多指挥家都能使乐队合奏在一起，并且准确地做出表情变化来，而要使作品一气呵成，避免冗长或是局促，这不是所有人都能胜任的事。往往找这一点找了很久，很困难，可是当你终于找到颇有说服力的构思时，你自己也会感到荒谬，为什么从前忽略了现在找到的东西。

一般地说，我在探索形式时，通常努力大段大段地考虑，避免时常突然改变速度。甚至拍节变化也是一样，如果它不是新的一段情绪的开始，因而不必使兴奋状态中断，在这种情况下，要是能做得到，我就设法使它简明扼要（也就是一下等于一下，或是一小节等于一小节）。

拉：你研究总谱时，是否把你将要指挥的乐队当作目标？你是否想到具体的演奏员的特点和音色？实际的音响与你想象的音响是否不同？

康：当然，我多半是把最熟悉的乐队，也就是自己的乐队当作

目标的。但是，有时你在为陌生的乐队准备作品。你要与熟悉的乐队共事，你就想具体的人。你与乐队素不相识，你就只想音响。在新的团体里，你应当迫使演奏员按照你的想象来演奏。音响平衡、乐句处理、表情对比都必须照你原来在自己的乐队里习惯做的那样表现出来。甚至个别演奏员的独奏音色都不应当有什么基本的不同。如果吹长笛的声音摇摆得厉害，我便请他去掉这个，因为我不喜欢这种音响，尤其在和声的地方；如果圆号的声音过分颤抖，就请他们吹得干涩些。我这些原则随便对哪一个乐队都一视同仁。

拉：你怎样对待作者的指示？你在谱子里改什么，在什么情况下改的？

康：我认为，首先必须使作者的原谱完全得到实现，随后如果有什么不行的地方，再去寻找必要的改动。如果你准备的是现代作曲家的作品，而且你可以去找他商量，那你就指出你发现的不妥之处，和他一起寻找改进的方法。如果你碰到的作品有明显的错误，在这种情况下你才这样去做，不过有时连作者本人也无法把自己的意图说清楚，因而你就不得不自行决定了。如果问题牵涉到过去的音乐，那你就试着作最小的修正来按你所认为正确地实现作者的构思。但是说真的，所谓改谱，怎样去理解呢？改表情符号吗？其实这甚至不是改谱，而是你读谱的特点。指挥家有权而且理应纠正表情符号的用法，也就是纠正总谱的纵向关系。马勒给我们树立了这种纵向差别的样板，他在创作时就已经用指挥家的耳朵听到了。我们在多数作曲家的作品里看到的恰好相反——表情符号是统一的。可是要知道那些主导的乐器应当演奏得响些，而次要的音响则应当稍稍掩蔽些，这是十分自然的事。我在总谱里把这个标出来，如果办得到，最好把主要的都记在各分谱里。话

又说回来，把一切都记下来当然是不行的，如果我知道，怎样分配音量而且在演奏过程里怎样用手势来纠正，就是不在谱子上做记号也是能实现的。速度的细微变化——乐句的结构、乐句对高潮的倾向——也是如此。这种事总是自然而然的，得心应手的。

拉：你初听作品时，是不是想要改谱？还是这事发生在你仔细研究作品的时候？

康：我初听作品时总是注意有没有冗长的感觉。我把这些地方记下来，以后再检查自己。既然删节是最无礼的改谱，因此只有当你坚信必须这样做时，才能下决心作这种外科手术。往往发现原来冗长是上次演奏（有时甚至是作者本人演奏）有缺点的结果，所以我不作删节就有可能消除这种感觉。但是，有时删节是必要的。

瓦格纳的歌剧是最明显的例子，每部歌剧都仔细地听一个晚上五小时之久，这是办不到的（不错，它们在东德和西德是从头到底演下来的，观众毕恭毕敬地坐着听，可是依我看，这和我们斯拉夫人的气质水火不相容）。李斯特常常在自己的交响诗里标出他允许作删节的地方，他自己也感到它们太罗嗦了。要知道取消大多数古典作品里呈示部的反复，其实也是删节。

拉：你总要删节的作品能否举例？

康：大概最合适的例子是拉赫玛尼诺夫的第二交响乐。这里可以有多种删节法。这是浪漫主义的、爆发性的音乐，而屡次反复（不光是逐字逐句的反复，而且是情绪的反复）会使听众感到厌烦。在第一和第三乐章里，我作了最低限度的删节。在谐谑曲里，我把再现部分改短了。遗憾的是在末乐章里，我不得不作了许多压缩，尤其在副部呈示的时候。不过，这一切都是因人而异的，大概可以提出多种压缩法来（其中某些曾得到拉赫玛尼诺夫的赞许）。

拉: 指挥家还必须对原谱作哪些改动?

康: 有些作品没有或是只有很少的作者的指示,有些作品则有大量的指示。极端总是危险的。根本不改谱(我指的是速度变动和表情符号的用法,也就是死钉住拍节机以及没有活的乐句处理)去演奏是不行的,但是,作者的一切标记都盲目地照办,而心里却不感到它们在逻辑上有什么必要,同样是荒谬的。比如说,马勒的作品里有最详尽的速度记号。如果不加批判地照办,那简直就会搞错。你看他写着 etwas langsamer(稍慢些)。这"稍"是什么意思?严格地说,这是为不太高明的指挥而写的。优秀的大师自己就能感到,应当在什么地方"勒住"速度。马勒做到了万无一失。可是,这却引起了另一种危险——如果总谱落到墨守成规的匠人手里,他们就会歪曲这些指示,因为他们太从"正面"来理解了。

过去我也曾发现,当我对马勒的指示盲目遵循而且深信不疑时,我总是做过了头,结果就完全错了。后来我在家里着手分析,为什么会出现某种不合理的猛冲现象,使人很难回到原速上去,于是我便深信"稍"这字的重要,原来它不是以表面上遵循作者的标记,而是以理解音乐发展的逻辑为基础的。

拉: 配器方面改不改呢?

康: 原则上讲,重新配器是不容许的,只有当你坚信作者失算时才能这样做。但是,首先应当做到:保持作者原谱,通过表情符号的用法把主要的东西"抽出来"。这样的看法是不对的:如果上上下下都写着 f,而你却让各个次要声部都奏 p,这便是对作者原谱的干涉。

我曾多次指挥普契尼的歌剧。他的配器很浓,预定的对象是意大利华美的大嗓门。但是,如果嗓门不够有力,乐队就会压倒歌词。因此普契尼让木管组和弦乐组用 f 的力度与人声同音进行

时，我就叫乐队用 *p* 来伴奏。要知道感情的紧张也会造成结实的音响，而独唱家是用自己的 *f* 和富有表现力的歌词来增加这个紧张度的。我尽力不改配器法(例如取消重叠)。普契尼的配器色彩十分鲜艳，从音色上进行阉割等于歪曲作者的构思。

我还举一个修改表情符号的用法的例子：在柴科夫斯基第四交响乐的末乐章里，按照作者的构思，命运主题是出其不意地闯入的。这里音乐需要有新音色出现，而作者总谱里的两支小号显然是不够的，因为它们在这以前已经用 *ff* 的力度吹了很久，听众对它们的音色已经习惯了。可是，不能把这个叫做失算。应当记住，作曲家有责任考虑怎样应付实际问题。既然柴科夫斯基在整个交响乐里都用两支小号，他就无法单为末乐章的几小节用四支，因为这样就要再请两位吹奏员了。所以在指挥前一段时（铜管组吹"小白桦"主题的卡农），应当记住命运主题即将闯入，就不能让小号用最大的力度来吹，基本上依靠音响本身的力量(长号——圆号)，而过渡到 3/4 拍时，小号则应当作为一种在心理上好象迎头袭来的新音色蓦地猛然爆发。至于不容许在 3/4 拍前减慢，也就是完全不管那在命运之墙前骤然停止奔跑的戏剧性布局，就更不必提了。

拉：修改贝多芬的配器法总会产生许多问题。你是否谈谈你对这个问题的态度？

康：有意思的是，熟悉贝多芬的经验丰富的乐队演奏员，总能根据贝多芬交响乐的演奏情况，就象根据晴雨表一样来检验指挥家钻研总谱的思索力。我暂且不谈改配器法，尤其不谈音乐解释，而只谈指挥家对待那些充满在贝多芬手稿里的矛盾的态度。他写得非常仓促，而且相当不干净（不好辨认）。因此每个解释者钻研他的总谱时，就应当找到那把正确了解的钥匙，了解哪个是贝多芬的笔误，哪个是出版者的过错或是误刊，而哪个正确无误。

呈示部和再现部充满了既是记谱方面(音值和表情符号),又是配器方面(漏掉了好几个声部)的异文,而两个部分的写法在其他方面却是一模一样的。这样的可疑之处在贝多芬交响乐的总谱里为数极多,它们都要你去认真研究并且对你选择的写法提出根据。遗憾的是,许多指挥家往往根本不管这些问题。乐队演奏员对这种异文极为关心,而且喜欢提这方面的问题,如果指挥家不预先声明可疑之处,他们是决不会原谅他的。

现在谈谈贝多芬的配器法。有一种说法很流行,说贝多芬由于耳聋无法真正听到自己的最后几部交响乐,因此他的总谱在音响方面是有缺点的。修正派提出的第二个理由是说贝多芬当时使用的乐器有缺点,特别是还没有变音铜管乐器(小号和圆号),这就把他的想象力束缚住了。这些乐器出世后,指挥们便尽力设法猜透贝多芬的构思,把他们以为贝多芬会让铜管组吹的东西给了铜管组。

这两种理论的首倡者都是有真才实学的人。瓦格纳首先对贝多芬的总谱作了大胆的修正。在他之后许多人都插手贝多芬交响乐,其中包括马勒。魏因加特纳殿后,经他修改的贝多芬的作品至今还在演奏呢。然而,现时在我国和西方(东德、奥地利、西德)还有一种观点,认为贝多芬对总谱音响的想象是很缜密的,因此他的作品在配器上不作任何修正就可以拿来演奏。
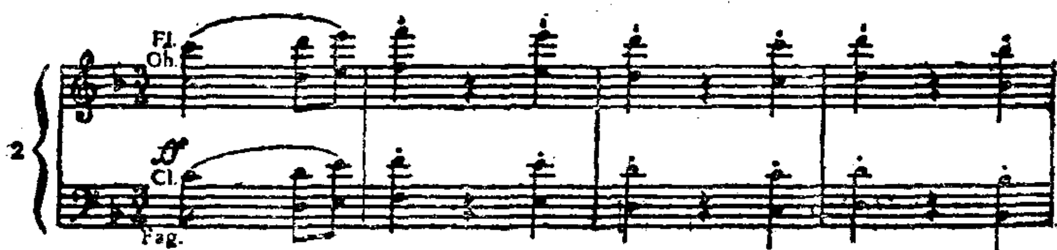
我的意见(我并不强加于人)与其他许多现代指挥家的意见相同:今天的乐队就技艺讲,比过去的乐队高明得多,不作任何修正也能把贝多芬的音乐演奏得很出色。我们在贝多芬纪念周年演奏那一套九部交响乐时,都丝毫没有添加什么东西(特别要求全部分谱都是货真价实的)。我相信,在贝多芬交响乐里,应当只通过区别对待表情符号的办法来达到平衡。

贝多芬在当时不可能支配象现在每个大乐队里那样编制庞大

和质量优良的弦乐组。木管组的音响与今天的五个弦乐组比较起来就显得太弱了。怎么办呢？给贝多芬的音乐重新配器吗？依我看，这是一条歪曲作者风格的错误的道路。我认为，在几部最雄壮的交响乐（我指的是单数的交响乐，不包括第一交响乐）里，那个早已使用过的、把木管编制重叠起来的办法是正确的，这是为了使它们能在"全奏"的地方与五个弦乐组对抗。如果木管声部在重叠的情况下还"听不清楚"，那就必须把表情符号的用法修改一下，减低弦乐组的音量，而不是把其余的管乐声部补写出来。

同时也不应当忘记，贝多芬总是用别的声部来补偿自然铜管乐器所缺乏的个别音符的，因而硬堵这些"漏洞"就会改变贝多芬音响的色彩（其中还包括有代表性的第二圆号和小号的向上跳九度）。

在第九交响乐的谐谑曲里，木管组这样吹：



全体弦乐组不断地用"主导节奏"♩、♪♩作伴奏。稍后这个素材在高一个音的地方陈述出来。

自然，成双的木管与弦乐组相比显得单薄，瓦格纳便用圆号加以充实。

不用说，这样可能很美，但是完全改变了音乐的性质。我认为这样做不对的证据是，这个主题所有的音符在自然圆号（C 调和 D 调圆号）上都有。贝多芬的耳聋与此毫无关系。他自己就可以象瓦格纳那样在这里加强木管。他需要完全另一种性质。如果按照

原来的配器法(但是重叠木管)叫弦乐组拉 *mf*,立刻就会出现欢快的音响——爱尔菲神的飞行。圆号在这个地方则使音响"军乐化"——有点普鲁士的味道了。这个瓦格纳加进来的圆号在大家的耳边响着,但是,同平时一样,如果你丢开习以为常的东西并且用新的眼光来观看,就能在吃透作者构思的方面发现许多有意思的东西。

有人可能会反对,说什么这样改表情符号会歪曲贝多芬所理解的 *ff*,而且会使音乐失去必要的紧张性。我不同意这种看法。音量不一定与情绪的饱满相等。你可以奏得很响,但是有气无力,或是相反,你奏 *mf*,但是刚毅有力。在上述的谱例里,弦乐组的力度稍有减低,但是 ♩. ♪♩ 靠弦乐组弓子拉得干脆和特别强调节奏的准确,不是通常拉的 ♩. ♪♩,而十六个木管乐器的紧张音响完全能使听众得到普遍是 *ff* 的印象。我强调的正是紧张的音响,在这里指挥家的任务是使演奏员最"激烈地吹出"音来。在这种情况下,木管的音响补偿了弦乐组减低的力度,从而保留了这个片断所必需的音质。

拉: 你能否再谈谈怎样演奏标记最少的音乐?在这里大概找不到比巴赫的音乐更好的例子了吧。

康: 我们不能照巴赫所写的那样去演奏他的作品。第一,我们没有他那个时代的乐器,所以音色就会不同。况且乐队的编制也不一样。而他写大合唱时,依靠的只是三把(1)小提琴,而且这种提琴拉的是软弓子,也就是声音比现代乐器小的弓子。他使用了拨弦古钢琴。这是声音微弱的乐器,可是在音量的平衡上它与三把小提琴搭配得很好。现在我们的乐队里有三十把小提琴,拨弦古钢琴自然无法和它们斗了。老问题又出现了,怎么办呢?有些人给古钢琴加上无线电放大器。依我看,这样做是有缺陷的,是不符合作者的风格的,因为音色基本上变了。所以,或是在保留乐队

的整套编制的条件下可以根本不要古钢琴(当然,除非它有独立的作用,例如在第二勃兰登堡协奏曲第二乐章里),因为它与和弦重叠(我以为这是正确的办法),或是应当用当时编制小的乐队来演奏巴赫的音乐。然而这是风格摹仿了,这样演奏会失去时代活的气息,因为今天我们对巴赫的音乐规模有了不同的理解。如果我们只需要博物馆式的演奏,那就把每部古典作品一次录成唱片,再也不需要别的解释了。

拉:你研究一部使你入迷的作品和一部使你无动于衷的作品,是否一视同仁?

康:使我入迷的音乐的首要和基本特点是新鲜感,出乎意料的感觉:突然的旋律进行或和声进行,出其不意的转调,也就是表现作曲家个性的东西。不论什么音乐,古典的也好,现代的也好,都是如此。第二个特点是我有可能把握住作者的想法,并且在它的基础上产生自己的形象。如果能把握住作品思想的形成,并且在这个基础上找到个人的联想,这种感觉便说明我们走的是正道。我在这里感到自己即使不是合著者,也是某种密码文的译者。如果作品不激动我,它对我是平淡无味的,我就无法使它充满了感情。我们的音乐杂志为了格拉祖诺夫第六交响乐,十分公正地批评了我。我曾想法按照这位作曲家的要求去做,但是,一般说来我感觉不到他的音乐。因此结论是:你感到格格不入的东西就不应当去指挥。

拉:如果你还是要演奏你不感兴趣的作品,那你怎么办呢?研究这样的作品,与吸引你的音乐比较起来,在态度上有什么差别?

康:当然有差别。我研究不大有意思的作品时,我考虑将来的排练。我寻找那些可以为教育目的服务的东西。

拉:这是不是说,在这种情况下,你只对教育目的表示关心?

康： 基本上对。不过我还设法在某种程度上提高一下作品的质量，也就是把作品的某些还没有被发现的方面突出一下，但是，那种研究我感兴趣的作品时的灵感当然是没有的。

拉： 作品里的音响织体本身，也就是音响自身的美、织体等是否吸引你？音乐与你的心情合拍有没有关系？

康： 我想，音响织体只有立刻使人进到作品所需的心情里去时，它本身才能吸引人。个人的心情不断在起变化，今天这样，明天那样。研究总谱不是凭一时的心情，而是在一大段时间内进行的。音乐引起的联想往往很固定。它们不管你的心境是抒情的还是盛怒的，始终保持不变。往往当你研究入迷时，连坏的心境也会变好的。

如果看这问题的另一方面——纯属外在的美有没有吸引我，那自然没有。对我来说，寓意，哲理性深度是主要的。

拉： 你能根据什么特征把自己演奏的录音与别人指挥的录音区别开？

康： 首先根据作品的整体感，特别是速度变化立刻告诉我，这是不是我的演奏。但是，除此以外，一定的风格特点本来是可以听得出来的。我最喜欢拉赫玛尼诺夫的演奏风格（根据他的钢琴演奏和指挥的录音来看）。特点是什么呢？是力度对比：低音突然"尥蹶子"与沸腾的火山的对比，高潮可以汹涌澎湃，可是转眼间风平浪静，无影无踪；是加重音的方法，演奏 *sf* 和重音——尤其在切分音上——的原则。在随便什么音乐里我都喜欢用这些原则，所以我听录音时，就是凭这些细节，不费多大气力就找到"自己的演奏"。

拉： 你是否事先就知道作品里那些能显示你的风格的地方？

康： 必定知道。我就是在作品里寻找几个能表现自己的特征

的点。冲突性，音色的多样化，力度对比，总之大幅度的音量差别。

多年来我制定出一套演奏表情符号的原则（关于这点我已在《论指挥艺术》一书中谈过了）。在准备同新的乐队打交道时，我事先就知道，首次排练一定会弄得"支离破碎"，为了统一这些演奏方法，作品刚开始就要停下来好多次。这一切我事先都清楚，所以当我一个半小时只排练了交响乐的一个乐章，而且还没有排完，演奏员有些焦急时，我采取冷静的态度。在全体都掌握了这些对他们来说是新的要求以后，排练进度就立刻加快了，其余几个乐章里这类障碍就少些了。因此，当你看到演奏员们高兴地相信音乐可以有多种解释法，而且他们能够迅速地改变习以为常的音响时，你会感到心满意足。

第三章　指挥家的构思与实际的音响

拉：你有过事先没有在家作好准备就和乐队一起“阅读”从未听过的作品的总谱的情况吗？指挥家的这种“视奏”能力值不值得在指挥比赛会上测验一下？

康：我坚决反对这种情况。这根本不说明一个指挥家的专业修养的深浅。要知道连猴子都能左右摆动两只手。不事先研究作品就和乐队一起干起来，这使我们的专业变得一钱不值。遗憾的是人们在某些比赛会上进行了这种“考验”。把陌生的总谱往指挥台上一放，让年轻的音乐家一上来就指挥，看他如何对待它。依我看，这样做是不认真的。这样是不可能把指挥家的才能查清楚的。

此外，有时人们还故意在总谱上弄点差错，指挥家就应当把它们找出来。还要测验指挥家的听觉。我以为这也是不合适的。因为激动会妨碍参加比赛的人，因而评委对他的听觉会产生完全错误的看法。况且在指挥台上听得清清楚楚的本领并不是垂手可得的（顺便说说，演歌剧时指挥台是音响效果最糟糕的地方）。

如果所说的是受过专门教育的职业指挥家，那么他们的听觉是用不着去测验的。这不是比赛的宗旨。听觉差的指挥家反正会露出马脚来的：音量分配得不对，平衡感表现不出来。指挥家的排练工作与导演家的排戏相似。可以设想一下，如果给导演家一个陌生的剧本，让他读一遍就马上说出自己的排戏计划，他会“排出”

什么戏来！我们的艺术需要事先加以思考和想象。

拉：你是怎样制订排练计划，用什么方式和怎样去改变它的？

康：首先，我根据曲目来规定排练的次数。这要看乐队是否熟悉曲目，曲目难到什么程度，它需不需要分组练习。顺便说说，分组排练对复杂的新作品来说是很有效的办法。你同每个组（弦乐组和管乐组）排练三小时，总的排练时间就能节省好几小时。这样练法你就可以放过该组不演奏的地方；除此以外，你有很多的机会去单个地提要求，并且修饰在一大堆音响中最听不清楚的东西等等。

如果碰到一部乐队不大熟悉的作品，我便尽力设法在准备演出的过程中至少把它从头到底演奏三遍（当然，排练的次数可以根据作品的长短有所增加）。第一次排练很详细，中间停许多次，接着少停几次（仅仅为了对前面提过的意见作一些补充和说明）；第三次即彩排，对指挥家对乐队来说这是对曲式感和情绪的检验。

毫无疑问，每个排练计划随着具体进行的情况总会有所改变的。你本来打算排练三个乐章，但是结果来不及，只排了两个乐章。下次你就不是从第四乐章，而是从第三乐章排起了。所以你应当善于在某个地方节省时间：或是从别的作品中挤出时间，或是放过那在你看来已处理就绪因而不必再复习的地方。这样不断改变排练计划是在所难免的。但是指挥家必须在预定的时间内排练完毕。“国王的谦恭有礼”——指挥专业的特殊的贵族作风——就表现在这里。依我看，变换请你去客串指挥的乐队的座位也同样是不礼貌的。指挥家应当善于迅速地适应这个乐队的。“地理环境”，而不要使几十位演奏员感到不便，因为座位一变他们从不习惯的角度看指挥家的手，至于邻座的音响也改变就更不必说了。西方的乐队排练制度在使用时间的精确方面是严格的。在那里指

挥家让乐队排练过久是要付钱的。

拉：你的排练计划究竟包括一些什么呢？

康：总的计划是根据预定的排练次数和曲目的难度而制订的。但是，把一些具体的细节列入预定的计划有时简直是做不到的事，因为许多东西取决于排练的情况。有时我不是为了向乐队要求什么，而是为了自己的缘故而把作品再演奏一遍。如果我对意义上的重音标得是否准确没有把握，那么让乐队再来一遍而不向他们提出具体要求并不是什么不体面的事。最好就这样说："我自己没有把握，我还没有全都找到，请你们为我把这个地方再重复一遍！"

必须练某些细节往往是直接在排练时提出来的。有意思的是听众通常在音乐会上听不出来，是乐队自作主张添上某种意义上的特色呢，还是"根子"在指挥家。只有好眼力才能分辨细微的处理。有时我听了一个有意思的音乐会以后，便打听乐队排练了几次。我好奇地想知道，这是长期排练的结果呢，还是临时做出来的（如果乐队很理解指挥家的意图和很熟悉作品，那么排练一次也能取得出色的成绩）。

拉：你认为排练工作中什么是主要的？

康：主要的是善于把演奏员的注意力集中在最重要的东西上。假定排练时有些东西做不出来，你为此既费心又费时。但是，如果这是无关紧要的、不影响总的构思的细节，你就会把排练时间都用掉而基本的东西却没有做出来。当然，许多事情要看你有几次排练，你是指挥自己的乐队还是"别人的"乐队等等。有时为了熟练灵巧起见，你在自己的乐队中也要花时间去练这些细节。可是，不管你是否与这个乐队见过面，或者你是常任指挥，无论如何你应当培养演奏员善于记住你的指示。如果你已经抓着什么东西

"吹毛求疵"了，那么就坚持要求到底。

拉：在排练过程中指挥家对音乐处理的看法方面会有什么样的变化？

康：排练和在家想象比较起来，最困难的是找到正确的速度。活的音响促进你的热情，因此起初你总想要快些。以后你就开始制止自己，在快速时寻找安定的因素，而在慢速时则相反，你寻找可以向前推进以免静止不动的因素。速度方面在某种程度上总是在排练时得到修正的。

我想说明在谈到排练时的速度变动时，我决不违反以前说过的关于必须在家里准备的过程中就把构思完全琢磨好（因而也就找到速度）的看法。应当从心理上认真考虑你用快速或慢速的根据，指挥家在排练前就把握住速度了。但是，在一种构思的范围内可能有变化，它们在实际的音响也会出现的。比如说，你想象的是"旋风"，但是当你催促乐队时，结果弄得一团糟，不是飞翔的感觉，而是一塌糊涂和乱七八糟。可见应当稍稍放慢速度。相反地，在慢速度的地方你在排练时有时感到需要在某处稍稍加快速度，以免失去音乐的"步伐"。有时你在重复这个地方时就应当进行试验，便能收到所需要的效果。如果不成功，在下次排练前就应当在家分析失败的原因。

总之，如果你与乐队初次见面时实际的音响把你在家准备好的处理布局全部推翻了，那就是说，你干脆对排练没有准备好。局部的变化总是会有的。速度的对比、力度的更正甚至在很熟悉的作品中都会起变化的。比如说，你到另一个乐队去指挥，那里的铜管比你原来的乐队中的铜管要弱些。那你就必须改变一下你所习惯的音量——使铜管的音响与别的乐器保持平衡和为高潮储存力量。或者假定那里的弦乐组比较强大和富于歌唱能力——你可以

使用它的歌唱性。这样一来你总可以朝更有利于强调这个乐队拿手的东西这方面去重新考虑自己的处理。这样的改变是在所难免的，因为你在排练时总在寻求一些东西。所以我认为这样做有好处：每次排练后把总谱拿回家去，回忆一下什么使你感到不满意，什么需要加以改进和"拉一把"。

这里有一个显明的例子。几年前我第一次指挥马勒的第四交响乐。我很熟悉这部作品，听过许多次而且作过仔细的研究。我认为，我在准备的过程已经把构思仔细地琢磨过了。但是我一开始排练就感到，我所作的不能使自己信服，我无法抓住乐章的形式这个统一的整体。在五天的排练期间，我一回到家里就拿起总谱，回想什么使我不满意和为什么不满意(不是由于乐队，而是都怪自己)。结果是许多问题我甚至在彩排时都没有得到解决(可以这样，也可以那样……)。我再强调地说一遍，这不牵涉到基本问题，而是指某些细节：多做一些ritenuto，这里加快些，那里放慢些。我已说过，紧跟马勒的指示就会破坏形式，把作品弄得支离破碎。看来我还没有掌握把作者构思的细节付诸实现的分寸。

彩排时我带来了磁带录音机。我把交响乐从头到底过了一遍，随后在家里听录音，考虑到某些东西，于是在音乐会上再次录了音。头一遍照常有些东西没有做出来。然而彩排与音乐会之间有多大的差别啊！这件事说明科学技术并不妨碍创作，反而帮助创作。录音机的检查耳朵帮助我总结多日来的探索和弄明白我不满意的原因是什么。

拉： 我常常看见你把你的音乐会演出和几次排练都录了音。你能不能比较详细地谈谈你实际使用录音机的情况？

康： 由于表演艺术的发展我不得不谈谈录音技术的发展。我要在这里强调录音机的作用，不是把它留给子孙后代录音用的记

载工具，而是当作帮助创作过程的检查工具。今天我们强烈地感到科学技术怎样向表演艺术进攻，而且有时甚至取而代之了。这是很危险的，因为录音使青年养成过轻松日子的习惯。但是他们往往因此而付出了很高的代价。我们常常见到许许多多技巧辉煌的表演家，但是却很少遇到深刻的表演解释家。也许这正是因为他们在最容易接受影响的时期过多地而且毫无批判地听大表演家们的录音，指望“得到”如何解释作品的秘诀的缘故。

但是，录音机也可以是很有益的东西。它作为校对的工具，尤其在检查是否掌握整体时，是不可缺少的。你在演出后十分需要知道，在你的指挥下形式是否令人信服。如果你请最关心你的人和最内行的音乐家说说这个，那么他还是会告诉你他对你指挥的作品的态度的。至于你在指挥台前的自我检查，那它可能是错误的，因为此地声音的标准由于音响方面的原因而起了质的变化。小毛病使你分神，很难保持完整的印象。除此以外，激动使你的脉搏加快，有时造成错误的速度感觉。例如有一次我指挥贝多芬第五交响乐的末乐章，感到它象沉重的步伐，在演出时我很满意，可是一检查就发现一切比想象的份量要轻些。这里录音机可以为你效大劳——它帮助你的演奏达到与你的构思完全一致的地步。你从旁边听作品就可以客观地评价自己的音乐解释——你成功地表达自己的构思到什么程度，从而可以在下一次演出时考虑到这点。

拉：在排练时你有没有感到乐队不理解你的构思的情况？

康：有时感到的。这总是指挥家的过错，有时则是乐队的过错。可见你缺少使乐队前进的意志力，或者你无法找到那通向乐队演奏员的心灵的秘诀。那么你在家里，在两次排练之间就应当想好下次排练时可以帮助乐队产生必要的情绪的词句。

拉：这是否单指技巧熟练的乐队说的？

康：我应当说，指挥差的乐队和强的乐队对我来说在原则上并没有什么特殊的区别。你只是对较差的乐队提出不大复杂的技术要求而已(因为乐队队员无法照办)。但是，你要把任何演奏员当作艺术家那样来和他们交谈。应当提高他们的水平，使他们感到，指挥家因为信任他们而把自己最崇高的艺术构思交给他们去实现，而不只是要求他们演奏得刻板地规规矩矩。我个人努力综合起来做这点——在进行技术性加工时，力求不脱离重要的、表达作品内容的因素以及用形象来充实技术方面。总的来说，我不认为与地方上的乐队共事有损自己的尊严。而且我工作得很愉快，因为我觉得这是在提高他们——他们看到，就是他们不大习惯的要求他们也是可以做到的。

拉：你是否感到你的造型"有成效"？你觉得你的每个动作与实际的音响相符合还是不相符合？

康：当然符合。这总是自然而然做到的。每个真正的指挥家必定找到他所独有的造型表达音乐的方法，而且这种方法是任何一个乐队都能理解的。我到一个语言不通的国家去指挥，可是我不怕人家不懂得我的意思。

自己对技术感到满意，那是另一件事。我根据多年来的经验，根据我与同事们交谈知道，大多数的指挥家都遇到周期性的造型"危机"，开始觉得自己指挥得不够清楚明白了。手势开始不那么有把握了，于是这点马上就影响到乐队和创作的自我感觉。你开始在家里反复琢磨手势，寻找新的手法，往往刚找到的一个细节突然把一切都改变了：不知是换另一种握指挥棍的原则，还是一种用腕部或相反地从肘部开始弱起小节的新手法。你逐渐重新建立起必要的信心。但是过一段时候你又需要改进自己的手法了。由此可以得出结论：有时指挥家应当重新考虑自己的技术，否则它与指

挥家的"思想"进步比较起来就会过时了。要知道指挥家不断地给自己和乐队提出新的任务,只有彻底解放技术才能实现这些任务。

拉:你能不能谈谈在排练时达到你的要求所必需的那些具体的造型手法?

康:当我学习指挥和在家里编自己的"手势语汇"时,父亲常常开我的玩笑问道:"基里尔,今天你已经做过祷告了?"我每天好几次站在角落里"空"指挥,寻找各种不同的手法。这在学指挥的时期是必要的。应当用手来检查:表情变化你指得清楚不清楚,针对这部作品什么样的手势更有表现力等等。

一般地说,有经验的指挥家是不需要这样做的。这一套手势他早已"备"足了。他往往甚至不去想一想,他要用什么样的手法来指示乐队演奏某种表情变化。比如说,你有时感到乐队不明白你的意图,因此音响结果和合奏结果自然不对。你一心想实现自己的构思,便下意识地使用另一种手势技术,例如击拍要弱些,手回来的弹性要小些——立刻一切都合乎要求了。过后你就会懂得,这是你的过错。我认为,指挥教学的一个方面就在此——提醒学生:如果手势的性质与他想要的音响结果不相符合的话,应当怎样变换手法。这点旁观者比较清楚,而且这是可以教会的。换句话说,我要强调指出,专业指挥家想要的音响应当下意识地由手的形象表现出来。

拉:在音乐会上指挥的一套造型手法(其中包括面部表情)是指挥乐队的唯一的手段。与排练相比较,什么东西变得更加复杂了?

康:增加了新的任务:用造型手法提醒演奏员排练时对他说过的话。比如说,排练时短笛老吹不出某种表情变化,例如你需要的渐强程度。最后你让他吹出来了,但是在音乐会上演奏到这个

地方以前你要预先向他看一眼。凭着这个暗示他就会想起一切。往往在这些地方也不需要用双手来施展魔法。指挥家应当充满灵感，但是同时他还应当考虑到几次排练的余波，保证自己不碰到意外的事情。还应当记住，在音乐会上造型是由实际的音响来校正的，也就是说指挥家可以根据他听到的效果来改变他的造型方式。假定说，今天的音乐会在不熟悉的大厅中举行，我们不试音响就演出已经演过的柴科夫斯基第三交响乐。我清楚地知道怎样让开头的圆号进来(葬礼进行曲的速度)。但是，预定底下怎样指挥就不行了。如果圆号吹得太尖，我马上就把动作做得沉重些；如果他们要拖，我就开始催促他们——这将是另一个动作；如果他们吹得很响，那我立刻就把动作缩小。

好的乐队总会演奏得很整齐，如果乐谱上写着和指挥家的手势要求做渐强渐弱的话，他们也会照办的。但是，甚至好的乐队有时也会有这样的情况：你指示他们不要做渐强，但是你却听见他们在加强声音。你提出意见后，他们会证明自己是对的："大师，我们的乐谱上写着渐强呢。""对不起，我知道你们的乐谱上写着这个，但是我指示你们不要在我需要之前做渐强，否则它的用意就不可靠了。要知道只有指挥家才能分派应当在什么时候做这个力度变化和做到什么程度，因此这里你们必须服从我。"这里你就可以检验出，摆在你面前的只是一般好的乐队，还是极好的乐队。因为就是在"好"的集体中也总有那么两三个保守分子，他们不是立刻就能服从你的，不管怎样他们会让你明白，你的要求使他们感到惊奇。指挥家的威信也就是在这里建立起来的。演奏员们应当感到，没有你的监督他们连一个音符也演奏不出来。在评论托斯卡尼尼的那本书中举了一个例子：每个拉低音提琴的演奏员都以为托斯卡尼尼在看着他呢。每个演奏员都应当有这种感觉。如果你

对自己的音乐处理满有把握，对音响效果反应迅速的话，人家总会理解你和愉快地实现你的布局的。

拉：我曾经和演奏员们交谈过这类问题。他们中间有许多人肯定地说，指挥家往往没有彻底了解他可以从演奏员们那里得到些什么。他的造型要求他们保证做到百分之七十，而百分之三十，照他们的话说是几乎从来不用的零头，而指挥家连怀疑都不怀疑还有存货。你有没有发现，演奏员们并不是全力以赴地在干？你觉得这是为什么？

康：当然发现了。人是活的，可以从人性的角度去谅解他们：每个人都有许多与音乐没有直接关系的操心事。既然乐队队员没有指挥家那种为全局负责的责任感，他们考虑各种次要的事，注意力往往就打折扣了。可是乐队演奏要求全体人员都精神集中，要求大家都抛开一切私心杂念。艺术需要这样的献身精神。但是要知道每个乐队队员实际上都是艺术家，如果鼓起他的艺术主动性来，他会心甘情愿地投身到创作情绪中去的。这里乐队队员全力以赴地演奏和对演奏发生兴趣在很大程度上取决于指挥家。他应当使演奏员对他感到兴趣，他应当启发他们的灵感，而不仅仅是让他们坐满规定的时间。他的任务是使技术充满了灵感，并使乐队成为音乐解释的合作者。这些相互关系的微妙特点是在排练时逐渐萌芽的。如果排练进行得很有意思，演奏员就会全神贯注，就会开始进行真正创造性的工作，有时他们自己也奇怪时间过得多么快。然而我也多次看到指挥家怎样把一切都扼杀了——他排练得枯燥无味，他在想他应当说些什么，把什么再重复一遍，他用话来转述谱上写的各种表情符号。人们相应地、马马虎虎地演奏着，他们和指挥家之间毫无默契，在音乐会上他们已经无法改变自己的作风了。

当然，这里是指挥家一人的过错。他的精力应当有的放矢。有这样的指挥家，他们在音乐会上指挥得很成功，可是他们的排练对演奏员来说简直是折磨。他们完全不会计算时间。这样的指挥家可以花三次排练的时间去死抠头二十个小节，后来就勉强凑合着把其余的东西过一遍。有时指挥家在音乐会上采用完全不同的速度，因而连原来修饰得很好的细节都一笔抹煞了。演奏员了解每个指挥家的这些特点，因此有时演奏起来就敢不大卖力气了。

然而往往有这样的情况，真正的音乐手段不起作用，而指挥家的行政职能却生了效：他不得不采取某些措施。遗憾的是我们的演奏员往往没有失去自己的职位的顾虑。情况是每个懒汉都在法律上使用一切花招，要过很长时间才能把他赶走。集体就是集体，其中几乎总会有一些大概是偶然混进来的人。如果你发现，演奏员在偷懒并且对他的声部不能胜任，也就是说他与乐队总的水平不相称的话，你就要更留心观察他，必要时要专对他个人提出意见。通常是检查员把意见记录下来。有些处分采取了书面命令的形式，可是这牵涉到某些破坏纪律的行为。当管乐演奏员多次吹不准时——不要每次都发号施令。但是要知道他的结结巴巴的演奏影响着乐队总的水平和集体的艺术威信。所以，当这样的演奏员被提到应征比赛会上时，要想起你曾经对他提出了多少意见。演奏员应当害怕没有完成指挥家所要求的东西。但是害怕的东西往往是不同的。害怕纪律处分是一回事，害怕丢掉自己的艺术名声又是另一回事，而最理想的是害怕把音乐织体扯断，破坏整个集体的努力，给崇高的音乐带来损害。

要求严格有不同的表现形式，但是真正的艺术缺了它是不可思议的事。首先指挥家必须确信，演奏员不是偶然地、不是机械地遵照他的指示去做的。如果演奏员在下次排练时没有照你规定好

的去做，那么你就不能不提出严厉的批评了："上次你已经照我的要求去做了，可是为什么你把这个忘得这样快？总共才过了几个小时嘛！"

但是如果你发现演奏员照你所需要的去做了，而且做得很自觉，甚至在某种程度上加以发挥了，你就应当鼓励他，拿他作为榜样。这种"意见"对指挥家和对乐队演奏员来说都是最愉快的事。在这种情况下演奏员感到自己参与了崇高的艺术的创造，因而忘我地演奏——你还能希望什么更好的东西呢？

拉：你在排练时说的话起什么作用？你能不能做到排练时不说话？

康：说话非常重要。可以这样认为，指挥家获得他所要求的效果是靠三件武器：手势——这是各种表情变化的奏法、合奏和音响的平衡；眼睛——这是热情、与演奏员的生动的交往（类似上面所说的短笛演奏员吹渐强的例子）；三是说话，而且这不仅是解释演奏员们不懂的手势，尤其不是转述谱上写的表情记号，而主要是说明自己对音乐的处理。甚至在国外巡回演出时，没有翻译也最好为此用上哪怕是起码的外文知识。你可以说一些个别的字眼来帮助人家了解作品所描写的心理。即使你说得残缺不全，没有什么句法形式（你要学习总谱上的标记，尤其要学瓦格纳和马勒的总谱里的德文标记、印象派的法文标记，至于意大利术语就更不必说了！），那又有什么关系，在这种情况下这不大重要，反正人家一定会懂得你的意思的。有时乐队里有人会说俄文。那么你总可以请他来翻译你那些从心理上描写你对作品内容的理解的短句子的。

我不记得我曾经在什么地方不说话就实现了自己的意图。大概不说话也能得到某种结果的。但是依我看，这种结果不能彻底为演奏员们所了解。原则上你可以不作声地起作用——站在那里

指挥。你想了解新的乐队，把交响乐的一个乐章过一遍时你立刻就以领导者的资格使集体服从你。这时你使你的某一部分意图得到了实现，可是只是一部分！你可以用眼睛和面部表情来创造情绪，但是你肯定无法揭示潜台词。我指的是所谓的"标题性"，这对我来说始终是很重要的。于是我把它告诉演奏员们。当然这不能采取冗长又乏味的独白形式来做到，演奏员们听了可能会入睡的。但是我确信，最少量的简洁而又尽量准确的词句会带来好处。

拉：你能不能谈谈你的联想是什么性质的？你的印象是从哪里得来的？

康：囿居在声音中是不行的。这将导致想象的贫乏和处理的简单化。首先，联想到姊妹艺术对我有帮助。这些联想的产生取决于每一部具体的作品。一首乐曲会引起美丽如画的联想、各种颜色的搭配、某种情节的场面；另一首乐曲则与戏剧观感有关，使人联想到某些主人公的性格、人物的特征和一些事件。往往许多东西与文学作品有关（而且不一定是标题音乐）。音乐以外的艺术形象对我个人很有帮助。比如说，每个"响"和"轻"可以是柔和的、生硬的、刺人的、丝绒般的，好象许多别的感觉和感情。形象就应当决定如何发音。
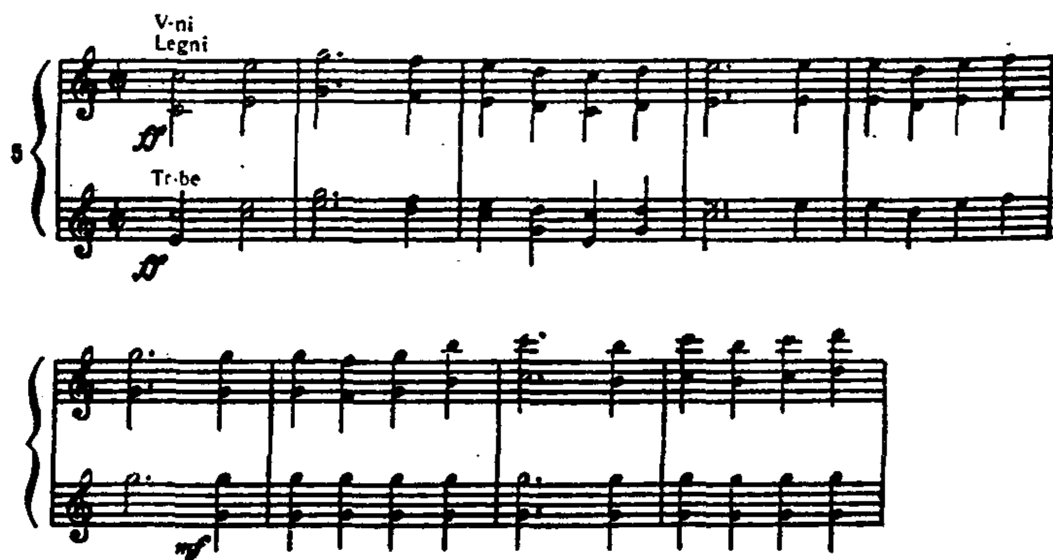
拉：我曾经向许多演奏员征询意见，大多数人反对指挥家所说的话。而且不仅我们的乐队有这种现象。记不记得在那本回忆托斯卡尼尼的小册子中，中提琴演奏员莫尔多万是怎样说伯恩斯坦的："关于勃拉姆斯他能告诉我们些什么！他的作品我们已经演奏过千百次了！"

康：我认识这个人。无论如何不能说他的话讲得聪明，因为每一代人对勃拉姆斯都有新的理解，也就是说不象以前那样去理解他。你刚才援引的话只有墨守成规的匠人才说得出口。如果指

挥家试图表达自己个人对勃拉姆斯的理解，那么他只能用语言来表达。先进的乐队就应当理解和实现他的意图。

拉：好吧，可是如果这是第一流的演奏员，他觉得指挥家的形象体系不够成熟而且同他自己的标题的想法合不拢呢？

康：反正他必须服从。指挥家是统帅，他看到的是大任务，而演奏员面临的只是局部的小任务，在他没有看到音乐会上获得的战果以前，有时他会觉得这个小任务是没有道理的。要知道演奏员其实不必象指挥家那样熟悉整个总谱……在大乐队中各组之间的距离是很大的，演奏员一般可能听不到舞台的另一端那里在演奏什么。正因为如此他应当信任指挥家去“指挥音响”。演奏员把自己的声部的作用和意义理解错了这样的例子是很多的。这里有一个可以说是极好的例子：在贝多芬第五交响乐的末乐章中，从第390小节开始，小号组在六小节内与另外几组乐器一起用*ff*演奏一段重要的旋律，但是后来旋律转到木管组和小提琴组了。有时小号组不知道这个，还在继续罗罗嗦嗦地吹自己在g音上的音型，虽然声音早就应当减轻了。



拉：演奏员们说，根纳季·尼古拉耶维奇·罗日杰特文斯基

在排练时说的话最少。他们认为这是优良的指挥水平。

康：我从介绍他的影片中摘了一段给电视节目《指挥家的艺术》播送用。在那里他练习各种不同的节奏，并且发表了许多意见，虽然是技术性的。我现在来评论这段影片时，感到遗憾的是他们没有把他如何揭示音乐的心理方面的那些情节拍摄下来。根据他的精彩的开场白来判断，这方面他是做得很巧妙的。在这里每个指挥家也是各有各的风格的：有人情愿先练技术后讲内容，有人则同时并举。

拉：这里还有问题的另一个方面。因为指挥家在用某一个形象的比喻时，应当做得确切和恰当，使乐队的基本群众都能理解这个形象。这里语言的意义应当是很大的。除此以外，指挥家应当记住，乐队队员每天在创作方面服从各种不同的领导者，有时是学问和才能都不如他们中间许多人的领导者，这会使他们对站在指挥台前的那个人持更加尖锐的批判态度。指挥家的话一多会引起反感。

康：指挥家的话当然应当简洁明了，除此以外，说话和手势之间一定的比例也是重要的，也就是说指挥家应当多指挥少说话。但是，最主要的不论说什么话都应当使音响发生变化。

在最近几次全苏指挥比赛会上，有些参加者讲了一些有趣的东西。他们因而获得评委的好感；评委发现了几个有创造想象力的人。但是只有这点是不够的。指挥家会不会实现自己所说的话呢？要知道指挥家的全部实质就在于此！其他的年轻人说了一些正确的意见，但是乐队依然如故。这样的比赛参加者只在评委面前"发表声明"说他们有自己的创作布局，但是他们不善于使自己的意图发生作用。

所以，没有指挥意志做后盾的说话本身丝毫不解决问题，而且

在这种场合只会惹演奏员生气。如果站在指挥台前的人对乐队的演奏即使与他的意见背道而驰也听之任之，那么他实际上不是指挥家——他缺乏那种"有效的影响"（见本书第一章）。那说什么话都没有用！

但是有时有这样的情况，连意志坚强的指挥家，特别是希望显示自己个人对作品的态度的年轻人也常感到乐队的抵触。那怎么办呢？在实现自己的意图方面让步吗？真正的指挥家无权做这种事。他的任务是克服这种情绪和善于使乐队相信对熟悉的作品还可能有另一种解释。用什么方法呢？还是只能用语言！

如果音乐停下来后演奏员不仅听到表面的话"这里响些，这里轻些"，而且还听到指挥家用艺术任务说明为什么这样要求，乐队就会成为指挥家的同盟者。于是每个演奏员都看到，在指挥家眼里他并不是一件什么"乐器"，不是什么管弦乐机器的一个组成部分，而是一个艺术家，这位领导者正在启发他的人的情感。

拉：你是不是还用语言来指点演奏员的某种技术的准确性，比如说发声的手法？

康：不错，有过这样的事，在这里乐队的威信丝毫没有降低。但是我觉得，说指挥家应当对一切了如指掌，并且指出用哪个音键来吹，弦乐组用什么指法来拉，这是错误的。指挥家不可能在这方面做到门门精通。即使他曾经拉小提琴拉得很好，可是在他当指挥的那二十年内运弓方法有了变化。弓法完全不同了。如果指挥家带着有许多年以前就标好的弓法的管弦乐分谱去巡回演出，那么这在今天就显得过时了，因为这个乐队可能有比较技巧性的弓法。比如说，如果乐队首席建议用某种新的、有意思的弓法，我就感到高兴。本来乐器的性能他比我知道得更清楚。我多半只指点运弓的原则（detache、spiccato），或者为了我需要的音响性质指点一下

用弓的部位。

拉：你在排练时唱不唱呢？你觉得这样可以达到什么目的？什么时候需要用这种手法？

康：唱和指挥的示意是一样的。它节省时间，此外它往往解释手势。当你应当做到正确的乐句结构而无法用语言来表达时，你就必须唱。使全体奏出一模一样的乐句来别无他法。

拉：大概有些指挥家是不唱的……

康：就是说，他们用双手做了许多事。也许首席的乐句处理使指挥家满意。他们之间有某种默契，首席懂得他的意图。演奏员们则跟着首席演奏。

我们重新回到指挥的"武器"这个术语上来，大概可以把唱算作说话的变种，因为指挥家只能在排练时使用这两种"武器"，而前两种——手势和目光——则是在音乐会上使用的。

拉：据说普罗科菲耶夫极其善于找到形象的联想。你个人认得谢尔盖·谢尔盖耶维奇吗？

康：我与他几乎不相识。只有一次我给大卫·奥伊斯特拉赫伴奏他的第一小提琴协奏曲时，我遇见了他。那时他已经病了。他出台谢幕时，沿路上和我握手致谢，一边走一边说："在第二乐章末尾第一、二小提琴组和竖琴有这样的间歇喷泉。写的是*pp*，可是应当拉*mf*，象喷射声一样。"这个人不仅听到音乐，而且还看见和触觉到音乐。应当这样。音乐是人的感受的各个方面。

拉：你能不能讲讲排练时作者在场的情形？你在排练厅里曾经多次遇到肖斯塔科维奇……

康：不错。德米特里·德米特里耶维奇有一个特点，就是他在排练过程中几乎从来不对演奏者作什么指示。我常常注意到，在音乐解释方面他丝毫不固执己见，可是在音响平衡问题上却十

分吹毛求疵。排练时他从来不打断乐队的演奏，而把意见写在香烟盒上。有一次在休息时，我走到他跟前去征求意见。"你知道不知道，基里尔·彼得罗维奇，同你在一起我很难做什么了。我刚要记下一些什么意见，你就一定也向乐队指出同样的意见来了。"可见我们对乐队的平衡的感觉是相同的。但是速度问题他几乎从来不提出异议。当你问他速度怎样时，他说："可以这样，也可以那样。我想象的不是这样，不过你演奏的那样我也觉得有道理。"

拉：乐器什么时候进来是否都必须示意？你知道不知道，在你自己的乐队或别的乐队中谁需要示意，相反地有没有不喜欢人家提醒的演奏员？

康：所有的人都喜欢人家提醒他。但是这样会把乐队引入歧途。指挥家不是控制交通的调度员。演奏员应当自己进来。秘诀就在于不要靠示意来预告谁进来，而应当通过心理上的准备来做到——迫使演奏员把这段演奏得象你自己感觉到的一样。演奏员知道和感到我关心的不仅仅是他的声部。在指挥家的造型动作中他应当感觉到，他的线条只不过是总的音流的一部分而已。指挥家不是为了保证各种乐器及时进来，而是为了完成更崇高的任务而存在的。如果演奏员没有按时演奏而且还说："你没有向我示意"那么他将挨一顿骂。

拉：但是快到一个极重要的起奏的地方了，演奏员等着你发赞同的暗号……有时发生这样的事吗？

康：有时正相反。我遇到过一个吹圆号的，如果我在他进来之前看他一下，他就开始着急起来。但是，如果他的独奏吹得很成功，事后我就赞同地看他一眼。必须很好地了解人和他们的性格。有时在排练时发生冲突的情况。在这种冲突的关头，有时赞同地看看是禁忌的，因为这种眼光会被人当作调情和认错。

拉：希望你比较详细地谈谈指挥家与乐队关系的特别途径，人们通常把它叫作催眠术暗示的特殊力量和别的可怕的字眼。

康：我也把这种联系叫作催眠术。无论如何一直叫到科学深入研究这个现象并提出合适的术语为止。如果指挥家听见乐队演奏的不是他打算做到的那样，这就说明他不会表达自己的构思。当弱起小节由单簧管来独奏时，指挥家应当清楚地想象，演奏员应当用什么样的音色、什么样的起吹、什么样的力度来吹，他应当怎样处理他的乐句：这些独奏员是从指挥家的眼中看出来的。你是否注意到，好的指挥家甚至只来指挥了一、二次音乐会，就把乐队的音响彻底改变了？这个原因许多指挥家，从柏辽兹一直到富尔特文格勒都谈论过，他们试图用不同的方法来找到答案。我想，这里问题尤其在于指挥家促使乐队前进的意志，在于他对听到的音响结果的反应。当我辅导青年指挥家时，我强调指出，他们首先应当相信自己所做的是正确的，而且应当确实真想听到自己所希望的东西，那么就会有所预期的结果。

拉：虽然指挥家起着主导的作用，但是可不可以把在排练时和在音乐会上发生的事叫作集体创作？

康：是的，当然可以。如果实际的音响与我所想象的不一样，我从来不迁就。但是这个过程有一个特点。我预料演奏员奏出一定的音响来，而他突然奏出我所需要的而且还加以充实的东西。我喜欢这个，而且我同意这种主动精神。

拉：特殊的反作用……

康：必定如此。不应当把我用来说明领导者行为的基本特点的"对指挥家的崇拜"这话理解得很死。你制定布局，在这个范围内你想象你演奏什么和怎样去演奏。但是有才华的演奏员以自己的个性充实了这个布局，而且把你的音乐解释加以发挥。你应当

感谢他们，这就是个人领导下的集体创作。

拉：你认为个别演奏员的演奏中有哪些缺点是可以允许的？

康：这要看乐队技能的高低了。有时指挥家在排练时不得不放过一些缺点。要知道既然他开始去掉某些东西，那原则上他就无权后退，但是乐队的质量事实上是无法实现这个要求的。应当记住这点，免得进退两难。但是技术上的缺点应当在排练时缩小到最低程度，因为通常未完成的东西在音乐会上不是不大显眼，而是更加显眼。应当把节日气氛和灵感留给音乐会，但是如果把音响平衡，总之基本的技术方面留下来不解决，那么通常到晚上钹和大鼓还有过分使劲的铜管就会压倒一切音响。这个现象经常冒充为热情的具体表现。

说到技术训练时，我想请大家特别注意的是不能容许对马虎的合奏采取姑息的态度。在排练时演奏得“不齐”——这是音乐会上更加不守纪律的预兆。

拉：对管弦乐队风格你发表过（而且多次发表过）意见。你是否在某种程度上实现了自己的管弦乐队原则？在这方面你有没有未解决的任务？

康：任务总是在不断增加，所以我只部分地实现了我的管弦乐风格原则。就象要通过相对真理来理解绝对真理一样，我在不同的阶段想象的管弦乐队风格的全部要领是不可能一下子实现的。起初我的任务是力求把力度变化的差别划分得更细。我们下一步是把*f*收拾干净，使它不发出嘶哑的声音来。我对 dim. 的处理总是特别仔细。至今我还为它操心，因为我认为，第一，dim. 比较难做到，第二，它比 cresc. 更为重要。因为人们总是通过同“最低的”音响点比较才认出所有大大小小的高潮、所谓速度的细微变化的。今天我们习惯于更强烈的对比，所以也就习惯于力度等次

的幅度更大 dim.和通常做得很清楚的 cresc.一样积极，使我们迅速回到"起点"，因而使对比更加尖锐。

但是我不久就发现乐队中的 *p* 变得毫无内容和音色了。因此任务是使 *p* 有美丽的音色。而且情绪上的细微差别也很重要：*p* 有深沉的、透亮的(泛音的)、战栗的或者相反地死寂的——本来这个力度记号可以有许多不同的奏法。据我看来，乐队的修养首先表现在它怎样演奏 *p* 上。

任务一直在不断增加。比如说"起奏"的问题吧。演奏得整齐还不够，应当使所有的人都用同样的发音方法来演奏。本来弦乐组有一种发音原则，木管组有另一种原则，而铜管组又有一种原则。这就应当想想，怎样使这些"起奏"相互接近。过去我对此不关心，只要乐队齐了就好。

拉：有些地方是很难的，而且不是所有的乐队都演奏得很干净。比如说，柴科夫斯基第六交响乐末乐章中长号和小号的圣咏。你是怎样弄的？

康：乐队队员应当习惯指挥家的手势，习惯他怎样向他们示意吹齐的呼吸法。顺便说说，经验证明，在这种情况下比较实际的办法是指挥家示意短的弱起小节而放弃古典主义的原则："弱起小节等于随后的击拍"。不仅应当同时呼吸，而且还应当同时渐弱。既然那里的力度达到 *pppp*，而事实上长号是做不到的，那就应当这样来开始吹圣咏，使 dim. 的线条一直保持下去；也就是说应当找到这样的音量，使每个乐句愈来愈轻。这里就发生"起奏"的问题了。因为这人开始吹得柔和，那人吹得比较结实，第三个人则吹得含糊不清。可是必须用同一种方法来吹——和弦吹出时不应当加重音。每个乐句中都有向着第二个音符的渐强渐弱记号。应当把它们的等次计算好，使最后一次最轻。最后几小节应当是真正

的 adagio 的速度，这不是依靠音符之间的休止符，而是依靠音长来做到的。应当使大号的音色接近长号，稍微减少大号的共鸣，注意它的音准。在一切大号上升 E 音都是低的音符，应当提醒演奏员用嘴唇把它吹高些。

拉：你是否认为，不和其他的乐队一起演出也可以对付过去？

康：不，非旅行演出不可。表演艺术日新月异，为了不闭门造车，指挥家必须尽可能多地了解各式各样的乐队，善于分析他们的特点，向优秀的学习。但是只有站在指挥台前才能真正了解一个乐队。甚至来访的乐队的巡回音乐会都无法使你对他们的一切特点有一个完整的概念（他们只带来几套精雕细刻的和演出多次的曲目）。邀请不同的指挥家对乐队也有益处。乐队会变得更加灵活自如，他们的技术手法会扩充起来，演奏员的水平会得到进一步的提高。而对指挥家来说，这是自己在“练兵”，这是检验自己能不能在短期内设法使演奏员们取得新的成绩。当指挥家与自己的乐队共事时，他不必预先说明那多年内业已形成的东西。在新的乐队中他就应当迅速地使人家理解他的那些原则。

在普通水平的乐队中，一般在视奏时所有的人都努力把音符演奏得很响来证明自己的专业基础有多好，而不管那里是什么力度变化。在这种情况下，我总等到一个技术上很容易的 *pp*（当然没有做出来）的地方，让乐队停下来便说：“为什么你们对力度变化这样粗心大意？这里明明没有什么了不起的，并没有什么难，而你们不奏 *pp*，却奏 *mf*。依我看，真正的视奏是演奏员先看力度变化，随后再看他要奏出的音高。”通常会引起一片笑声。这常被认为是奇谈怪论。我便解释说：“本来力度变化是把音乐的涵义告诉我们，而这点在初次视奏时甚至比音准还重要。我准备原谅奏得不准的音符，可是如果演奏员演奏正确的力度变化，那么他马上就使音乐

有了心理内容，也就是说他达到了音乐为之存在的目的。”演奏员们马上就有了兴趣，有了某种好奇心。下面工作起来就很容易了。每当来访的大指挥家和我的乐队排练时，我总是抱着兴趣去观察他如何工作，而且当我在他走后重新站到指挥台前时，我常常感到他来访所留下的有益的痕迹。迅速地适应新领导者对乐队总是有益的。它带来创作上的多样化，并且促使大家关心集体的荣誉。

拉：你在和新乐队共事时改变不改变你对熟悉的作品的看法？新集体是否帮助你想到一些新主意？

康：这样的合作往往使你本人发现新的东西：本来你和自己的乐队一起演奏他们十分熟悉的作品时，你要使作品达到完美的地步有时是难办的，因为不管你怎样去处理这样的作品，反正总在兜圈子，也就是说业已形成的条条框框是难以克服的。而在陌生的乐队中你就有这种可能性，何况你已经积累了排练的技能。如果乐队机动灵活，而且积极地把你的解释变为自己的解释，在音乐会再现那使乐队队员感到新颖的构思的灵感，你就会看到，你还没有在这种水平上演奏过这个作品呢。

第四章　专业的暗中障碍

拉：你曾经和各种不同的乐队一起演出，而且见过许多演奏员。他们对在创作上的从属地位没有感到不满吗？演奏员是怎样看待他们必须依从指挥家的要求这个问题的？而你考虑到上述的特点，对日常排练工作中指挥家本人的一举一动的策略问题又是怎样理解的？

康：我生长在乐队演奏员的家庭里。我们家的空气中充满了排练、音乐会和乐队会议的余音，充满了乐队劳动的甘苦。因此我从童年时起就对这个有意思的、多方面的专业的全部复杂性有清楚的了解。听众到音乐学院大厅来听音乐会，未必考虑演奏员每天工作几小时，需要花多少年孜孜不倦的劳动才有权参加最复杂的音乐合奏集体——乐队。不要忘记，演奏员为了尽展所长，常常在排练前后都坚持练习。休息日他们也在练习；我知道，许多人就是在休假期间也不和自己的乐器分手。他们的劳动是繁重的，是很繁重的。始终对自己演奏的严整和高水平负责，这需要神经高度紧张——因为每个错误不仅损害演奏员本人的名誉，而且还损害整个集体的名誉。毫无疑问，乐队队员应当受到最大的尊敬。我是十分敬重这些忠于音乐的人的，象乐队这样完美和出色的乐器就是由他们的忘我劳动和才华创造出来的。

但是，演奏员和他们的领导者的关系并不都是一帆风顺、毫无冲突的。在乐队中演奏员的地位也是各不相同的。有些是独奏员，他们的声部为听众所注意，他们是听得出来的，他们有一定

的创作权。在乐队中还有一些比较不突出的角色。不担任独奏声部的演奏员只是做为该组的一个组成部分来演奏而已。他对集体事业的贡献不一定能得到客观的评价，而且他本人对自己的地位也不一定满意。指挥家和乐队队员的关系是极其复杂的。在这里为艺术服务的真诚意图同演奏员有时想以自己的观点来对抗领导者的强制的愿望奇怪地结合在一起。有时这是违反共同利益的。

也许指挥家和乐队队员对彼此之间的相互关系的看法不完全一样。我想在这里说明一下指挥家对他和乐队演奏员打交道这样“模棱两可”的问题的意见。

拉：那么你对乐队中主要的独奏员的态度和对“第二提琴”的态度有没有区别呢？

康：大概区别就是主要的独奏员更多地挨我的骂。在这个问题上我是一丝不苟的。我认为，演奏员在乐队中的地位根本不能保证他不吃指挥家的批评。相反地，主要的声部处于比较显著的地位，他所作的是公开的，他的责任更大。所以他吃的批评就比别人多。

这里我举一个有代表性的例子。我在1960年开始领导莫斯科音乐馆乐队。其中有才华的青年相当多，但是他们的演奏在节奏和音准方面都非常马虎。首先我召集演奏员开会，向他们说明我的创作信念——我为了使乐队成为优秀的，有自身独特风格的集体而想达到的目的。我们大家讨论了这个问题和拟定了某些达到目的的办法之后，我便建议乐队的艺术委员会讨论每场音乐会，把讨论的记录公布于众。我们就这样做了。那里写着具体的事实，还指名道姓：“在音乐会上第二双簧管（某某）吹错了音；长笛没有及时进来；大提琴组拉得不准”，等等。效果是惊人的。开两场音乐会和公布两次会议记录就够了——五天内乐队变了样。每个人

都开始怕"上墙报"。这样立刻有助于挖掘乐队的积极的潜力。演奏员吊儿郎当的现象大大减少了，每个人开始比较严格地要求自己了，换句话说，大家都开始全力以赴了。

但是，过一段时间以后我们不再采用这个办法了，因为优秀的演奏员(在众目睽睽之下的人)——各声部的第一把手、管乐独奏员吃的批评较多，根据会议记录来看，结果他们比那往往很难断定哪个人和哪个谱台落在后面或者拉得不准的"第二提琴"还差劲。"墙报"已经起了首次申斥的作用。

至于各组的演奏员，在这里各组的首席就应当注意发现缺点。必须承认，我们乐队中首席的作用总的来说是降低了。除了分组练习困难的地方和讨论弓法和奏法问题以外，他们就什么也不管了。只有姆拉文斯基的乐队是例外。这位领导者是我们中间唯一能够把首席的作用提到应有的高度的人。当然，列宁格勒音乐馆有理想的条件：十五个排练室。全体演奏员参加的排练从十一点钟到三点钟。各组的首席几乎每天从九点半到十点半在本组排练室和全组一起练习。他召集全组不仅为了去学那些困难的地方。有时他检查一、二个人对任何一部作品的知识，这不仅是他们当时正在排练的作品，而且还有一般列入乐队曲目的作品。这里不仅解决指法问题，而且还解决音色、运弓、颤指的问题。因此当你面对着这样一个乐队，你能看出来和听出来最后谱台的小提琴演奏员拉得和首席一样好而且声音也一样结实时，这就是你的理想。顺便说说，演奏员演奏时的神气也说明许多事情。你们看卡拉扬的音乐电视片中演奏员是怎样演奏的：他们紧张地、怀着真诚的热情演奏。遗憾得很，演奏员的委靡不振的神气是我们的灾难。

我们这里并没有培养人们从演奏乐器中得到乐趣。大概这点必须从学生时代就做起。教师不仅应当教技术和音乐解释，而且

还应当培养演奏者的艺术趣味。

拉：这可能是某些人的特征——不动声色。他们演奏得很好，而脸上却毫无表情。

康：也许是这样。但是在舞台上他们是演员，他们有责任以自己的灵感去感染听众。往往演员在日常生活中就忘记了他们还是艺术家；可是在列宁格勒乐队中，那里的演奏员则是艺术的贵族。这个乐队的演奏员不敢穿不干净的衬衫来参加排练。就应该这样。他应当明白，他是艺术活动家队伍中的一员，他有才华，因此他有责任在各方面都比普通人高出一头。所以，如果演奏员开始说起粗鄙的行话，并且对指挥家的意见表示傲慢地容让态度（"晚上会有的"、"大师，我们跟着你"），有时甚至还带几分醉意来参加排练和演出，这就侮辱了艺术，这是和演员的崇高使命不相符合的。

拉：你和乐队队员之间有什么样的冲突，因为什么缘故，怎样去解决？

康：大约我们每个人都会有冲突的。这基本上取决于指挥家的性格。也许"冲突"两字不适于说明指挥家和乐队的相互关系的某些情况。有积极抵抗时才是冲突，而一般说来这是难得发生的事。当然有演奏员不愿意照指挥家的要求去做的情况："我一直是这样演奏的，我不改。"指挥家在这种场合是无权妥协的。他应当用适当的方式去说服演奏员，有时甚至应当行使"行政"权来要求对方照自己的意见去做。

遗憾的是有时指挥家采取提意见的方式时不能控制自己。但是怎么能指摘他说一些不客气的话呢？在排练时他正处于创作的激昂状态，他在寻找需要的形象，引用联想，以便解释内容的某个重要方面。在这个时候稍微表现一下不守纪律、漫不经心或讲几

句不相干的话，都会引起非常强烈的反应，而这种反应可能以不礼貌的方式表现出来，有时甚至看错了对象。有时会发生这样的事情，而受委屈的演奏员会拌起嘴来。我想，在指挥家太急燥时，如果他冷静下来说："对不起，我做的有点过分了"，他的威信是丝毫不会降低的。

拉：能不能肯定指挥家和乐队的矛盾是不可调和的矛盾？二者固定的相互关系有没有对抗性？如果有的话，那么依你看，它的本质是什么？

康：我觉得，对抗性存在于很强的个性同被迫接受别人意志的集体打交道的本质中。我现在就预先声明，研究这个问题时我并不指那根本由于指挥家缺乏技能而产生的对抗性。在这种情况下，我除了同情那实际上被迫白白浪费时间和精力不是去实现指挥家的意图，而是去同他"破坏"合奏的行为作斗争的上百名演奏员以外，再也没有别的感受了。我们指的是优秀的乐队同那能对集体说出自己的意图并善于达到自己的意图的、有才华的指挥家相结合的情况。当然这里不是对抗性的问题。全体演奏员同心协力做一件事——把艺术带给人民，从原则上讲领导者和集体的任务总是一致的。但是，他们看问题的角度是不同的，这就引起个人兴趣的争论、创作的矛盾，有时甚至引起冲突。这在排练过程中逐步得到克服，并且在音乐会上导致辩证的统一。那么，这里兴趣的对立，换句话说也就是对抗性表现在什么地方呢？

第一，对共同事业的态度，参与的程度。集体负责并不那么具体表现为哪个人的事，所以往往不成功的音乐会更多地怪指挥家，而不怪乐队，尤其是如果乐队的艺术威望很高的话。指挥家的过错很快就会引起反应，乐队的过错就不是立刻被人们认清的。需要更长的时间。一次不成功的音乐会可以怪指挥家，第二次可以

说排练的次数太少；第三次失败则是因为主要的演奏员病了，这样要过许多时间才能弄清楚：原来乐队退步了。有时正好相反：对指挥家和对乐队的评价之间的矛盾还表现为集体获得声望比较慢。指挥家为了博得好评好好指挥两套曲目就够了。而让人感觉到乐队的进步则要困难得多。

演奏员认为，如果他九次演奏得很好而第十次"失误"，那么他仍有优点的百分之九十。唉，这是不对的——他把百分之百都破坏了。管乐演奏员应当记住，一次"失误"会给以后多次演出留下痕迹，这是每个人都能注意到的事情。顺便说，我认为我们的铜管乐器训练得不好。差不多所有的乐队里"失误"的次数都在不断地增加。

但是，我们还是回到指挥家和乐队的相互关系上来吧。集体中有各种不同的个性，可是集体的力量也就在于联合。指挥家仿佛被人从联合中抽出来去独自担负责任和迫使集体服从他。因而他在某种程度上消灭了每个演奏员的个性。对艺术家来说，服从别人的意志总是不愉快的。

同时，受乐队尊敬的指挥家所指挥的成功的音乐会给每个演奏员带来了某种比个人成功更高的东西——为自己乐队的自豪感和集体演奏感，也就是同呼吸的感觉，与领导者和彼此之间心心相通的感觉，与听众心心相通的快感。就在这时对抗性突然转向它的反面——个性与集体统一的快乐，这就使每个人都投入共同的创造的热潮中。所以，在谈到对抗性时，还应当谈到它的辩证的变化。

拉：这就是说，要取得这样的一致就需要有一位权威的指挥家。有一次你说过，指挥家在乐队中或是立刻建立起威信，或是永远也建立不起来。你怎样把这个问题同你正在分析的问题联系起

来呢？

康：是的，指挥家多半立刻就获得威信的。但是，这个术语对初出茅庐和初获成功的青年指挥家来说是不适合的。威信是比较长时间的关系的结果，而且它是比较固定的。每个演奏员在刚开始工作的指挥家的指挥下演奏时不由自主地会想，青年指挥家对乐队的演奏表示不满和提出许多意见是费力不讨好的。如果指挥家指出他个人的错误并要求他改一下的话，有时情况简直糟糕透了。无论如何也不能把这样的演奏员称作通情达理的人，他们把指挥家的意见理解为某种侮辱他们的东西，因而摆出一付受委屈的样子。这就是由于部分演奏员的保守而引起的对抗性，要克服它是相当困难的事。

拉：真的，在某些乐队中只有一部分演奏员承认指挥家言之有理，可是有些人则根本不接受什么意见。

康：每个乐队都有先进的多数和保守的少数。从原则上讲，每个真正有才能的青年指挥家都会引起演奏员的同情和相助的愿望。工作进行得很顺利，彼此之间有创造上的默契。但是突然有人说了一句不愿改变音乐解释的话。指挥家的情绪遭到了破坏，好象整个乐队都反对他了。其实这句话并不出自乐队中有修养的一部分人之口，而正好出自那些不想听到什么关于勃拉姆斯的新解释的人之口。但是遗憾的是，他们往往是最爱借故生端的人（不客气地说，是没有教养的人），因而造成了指挥家对整个集体的修养的错误印象。

在演奏员中间有自尊心很强的人。某些人追求独奏家的地位，还有些人身居二位却觊觎首位。除此之外，几乎每个乐队都有潜在的和不成功的指挥家。也许“保守分子”总共才有二三个，但是他们却能大大地破坏指挥家的情绪。

排练时对某些演奏员提出的批评性意见不应当加以考虑，还因为他们仍受着几位曾经指挥他们的大师的音乐解释的威信的控制。但是，因为当时他们大多数都很年轻和经验不足，所以只记住与他们的声部直接有关的东西。现在他们把这些东西综合起来，而且总是错误地加以理解——他们忘了许多东西，就开始夸大其词了。他们认为他们是在维护传统，其实他们是在散布因循惯例。如果来一位对他们来说不够权威的指挥家，而且此人还试图用自己的话来说一些东西，他们就极端仇视。这样的演奏员还没有看到最终的结果，但是他们却做了为时尚早的结论。

依我看，先进的演奏员应当懂得，他们的职责是支持有才能的青年指挥家。在这方面乐队应当抱宽容态度。既然演奏员看到，指挥家很有天分，可是还不会好好利用规定的时间(假定说，他一直在练细节，暂时还不会掌握全局)，他们就有责任在乐队中创造良好的气氛（这已是全乐队、行政方面和首席指挥家的事情了）。应当让那些有表示"轻视"的习惯的人害怕大家对他们的指摘。甚至在小事情上都必须立即有所表示。比如说，如果指挥家要求乐队把作品再重复一遍，而这时有人故意令人注意地叹口气，那么在排练之后这种"气喘病患者"就应当被乐队领导叫去忍受不愉快的几分钟。

拉：而指挥家则应当学会对此不介意。在排练时他不应当很难过……

康：在排练时指挥家必须抑制自己缺乏自满意识的心理。他在指挥台前应当严格要求，不允许别人有任何不满和拒绝的表示，这就要克服自身的胆怯和不受乐队演奏员的心理的影响。

拉：不，这不是胆怯。艺术天性往往是很脆弱的。他们对一切都十分敏感，既表现在这里，也表现在相互关系上。他们对否定

的意见的反应过分敏感。他们一泄气，情绪一变，工作跟着就受损失。但是，当然正是指挥家在排练时不应当如此敏感和难过。

康：他们自己应当善于为了崇高的目的使别人听他的话。这不是靠蛮横无礼、降低人格，而是靠排练时不姑息缺点，采取毫不宽纵的态度来做到。如果演奏员在排练时请假去参加亲友的葬礼，这种请假是不能拒绝的。但是，如果演奏员请求让他早退去赶一场电影，同时还说什么："这个曲子我熟悉，我一定把一切都演奏出来"，那么他就可能不仅遭到拒绝，而且有时还会挨一顿批评。不错，有时你会同意，这人很固执，他开始想起旧帐来："上个月为了不影响演出，我发着烧还演奏呢"……你软了下来，放他走了。过后你不会原谅自己，因为这种纵容也是别的演奏员请假的借口，而你已经无权再拒绝了。应当为了崇高的利益而养成说"不行"的本领。

但是，你在家时就应当让这种**缺乏自满意识**的心理存在，否则你永远对自己感到满意，而这是最可怕的事。自以为是的态度使每个演奏家退步，尤其是指挥家，因为按地位来说他是首长。这样当首长会导致夸大自身的作用，而我们都知道，这结果是什么。

十年前我把拉赫玛尼诺夫的《钟》灌制了唱片，当时我感到很满意。不久前我准备再次指挥《钟》，我先坐下来研究总谱，随后把这张唱片拿来听。突然我心里很难受，因为我已经录了这张唱片，虽说以前我很喜欢它，并且当时我是全力以赴、尽力而为的。现在有许多地方我处理起来就不是这样了。

我想起自己的青年时代。老实说，那时我是很自以为是的。但是，反正我很难克服音乐家的传统的温情主义。当需要把作品再演奏一遍而我手头还有时间时，我不敢对乐队说这事，因为我知道，有人就会叹起气来，就会故意引人注意地坐立不安一阵子，就

会说:“大师,不必啦,这样就很好了”。如果指挥家把作品练完了,而时间还有富余的话,就会响起一片琴弓声和“掌声”——仿佛一种央求:“赏给我们十五分钟吧”。没有经验的指挥家就会认以为真,把乐队放走了。学会制止这种现象是困难的,但是必须学会!

拉:但是,往往指挥家实际上是没有什么可说的吧?

康:这是另一件事。那时指挥家自己就会把乐队放走。但是,怎样来理解“没有什么可说的”呢?这里有另一方面的问题。青年指挥家第一次上台指挥作品,他觉得不自在,他需要习惯新环境,也许他暂时确实没有什么可说的。如果他克服了激动,他会说出更多的意见来。这就是说,他就是暂时没有什么意见也应当把作品再演奏一遍。演奏员是不喜欢这个的。他们忘记了,站在他们面前的是初出茅庐的指挥家,他们不是每个人都能设身处地为他着想的。如果这个演奏员在室内乐音乐会上和钢琴家一起演奏奏鸣曲,难道他不要求对方再来一遍使自己感到更有把握吗?大概他会做到万无一失,而指挥家却无权这样做。“他应当高明些,应当什么都知道——靠乐队是学不会的。”胡说!学得会的,既然乐队看到指挥家很有前途,那就应当助他一臂之力。

有一次我的助手排练曲目。他很熟悉这部作品,但是由于没有经验,在许多方面还在那里“漂浮”,他自己也感觉到这点。他对我说:“基里尔·彼得罗维奇,结果不是我所要的那个速度。”“好吧,你就再来一遍……”“我不好意思……”我就骂他说:“你有什么权利不好意思?你必须找到舒适的自我感觉,再检查一次形式。如果需要就说:‘请原谅,我第一次指挥这部作品。请再来一遍。我不大有把握,我得到的不是我正想要的结果。’这样你立刻就会得到同情,因为你请他们帮忙嘛。但是,演奏员应当感到,该做的你都做到了,你并没有让什么东西去碰运气。”

有一天他竟提前三十分钟把乐队放走了。

“我看见他们都很累了，他们演奏得很勉强……”

“但是这不应当是你放弃排练时间的原因。怎么，你确信一切都行吗？”

“你看，我明天还要练练呢……”

“可是今天你赏给他们半个小时。问题不在于你只不过丢掉了这个时间，而在于他们拍拍你的肩膀和表示满意，心里却在想：‘他没有什么可说的，所以提前放了我们’。”

这些事对指挥家的威信起着不良的影响。演奏员在与人打交道方面是很有经验的，不能同他们犯这样的错误。

拉：在排练时你准备原谅的是什么东西，你对什么要求是铁面无情的？

康：我准备原谅偶然犯的错误。而屡次出毛病，尤其对艺术性的意见马马虎虎使我很生气。我的这些意见往往变成讲理论或是哲理性的议论。在我的脑中不断产生一些新的想法，应当把它们组织起来，所以如果这时乐队中有人开始说话，甚至说的是正经的事，我也很恼火。

拉：你是否有把握，你实现构思的手法总是最适宜的？

康：不，我没有把握，但是我想，既然乐队明白指挥家的构思，指挥家就能用任何手法取得他所需要的结果。有这样的情况：你示意某个组进来，但是他们的和弦吹得不齐。你感到你的示意没有做好，你没有利用呼吸因素，因而演奏员没有抓住点子。你就说：“请把和弦吹齐”，而且你用一种稍稍不同的手法来示意，这时你觉得结果更糟了，可是他们却吹齐了。还是这个老道理：必须使乐队确信，你需要的东西你一定能做到。

拉：演奏员对停顿恼火的倾向你是怎样考虑的？排练时你是

否常常叫乐队停下来，而且根据什么停下来？

康：停得适当是一个重要的问题。有时停许多次是必要的，虽说通常这样会分散整体感和引起某种不快。多半在头几次排练时有这样的事。但是，就是在头几次排练时，既然你为音乐解释打下了基础，对每个演奏员都提出了任务，就应当善于避免不断叫乐队停下来使人心烦的情况。

指挥家必须锻炼自己的记忆力，以致于在演奏完一个比较重要的段落之后能想起所有不符合他的构思的地方，立刻针对具体的几个组把意见都提出来，如果需要的话，把他们单独抽出来练，随后合起来重新再演奏一遍。也许当时不能全都符合要求，但是既然演奏员懂得要他们做什么，你最好继续往下指挥。你可以在下次排练时再仔细地练这些东西，以免目前影响乐队对音乐本身的兴趣，但是以后一定要坚持到底，不要去理睬乐队由于停顿而产生的不满情绪。除此以外，在后来的几次排练中你自己也会产生一些能充实你的构思的新想法，因此再停下来是在所难免的。

有时为了打破过去演奏的惯例，你不得不在同一个地方而且不仅仅在头几次排练时停好几次。最后，在你的要求已经做出来之后，有时把乐队夸奖一番，并且为"巩固"起见要求他们再来一遍是有益的。当然，要想形成整体感，就应当努力在后来的几次排练中少停几次。然而，有时就在彩排时也不得不停下来。有时你演奏交响乐的一个乐章演奏到一半时，突然发现了一个不可容许的大错误。必须使演奏员集中注意力，因为严格地说，彩排时严重的错误是专业水平不高的标志。在这种情况下我就从头开始指挥，不过也许我就没有思索的时间了。如果某个细节使你不满意，你不要一心想立刻让乐队停下来。最好把乐章演奏完了，再回到这个地方来把它弄好。有时只要说几句话提醒他们什么地方什么东

西没有做出来就够了。在音乐会上应当用目光来提醒他们。演奏员喜欢人家信任他们，有时应当表示这种信任。可是有些人心不在焉，依靠他们是危险的。那么你就马上检查一下你说的话有没有生效——指挥家应当是一个心理学家。但是，如果前几次排练时都做出来的东西现在却忘记了和不做了，我总是立刻把这个记下来。为了使演奏员格外注意起见，有时故意引起大家对具体肇事者的愤懑是有好处的。有时不得不对某人说:"因为你的缘故这个地方我们重复第三次了,你太马虎了。"

优秀的乐队都认为，指挥家对一个演奏员重复提同样的意见有损于整个集体的艺术威信。我举一个这类的明显的例子。1951年是我出国旅行演出的开始。德累斯顿国家乐队邀请我去指挥，这个乐队我闻名已久了。我在那里排练弗兰克的交响乐和别的什么作品。人家每次都问我,明天排什么,先排什么后排什么。他们的原则是这样的:一组管乐演奏员吹上半场音乐会,另一组吹下半场。

在弗兰克的交响乐中,双簧管演奏员不能理解,应当怎样去处理独奏的乐句。我唱给他听，可是他吹得不对。我请他单独吹了三次,后来他掌握了需要他做的东西。于是排练正常地进行下去。我用最有礼貌的口气向他提出意见，而且一点也没有显出什么不高兴来。第二天排练这个交响乐时，我看见另一组吹双簧管的坐在那里。休息时我向乐队经理打听那个演奏员是否病了。

"不,你对他不满意,所以我们把他撤了。"

"怎么能这样做呢?我没有对任何人表示不满。他把应当做的做出来了,虽说不是立刻就做到。"

"对我们这一级的乐队来说,如果一百二十个人都懂得指挥家的要求是什么,而独奏员却不懂得,这是不体面的。在经济上他并

不受什么损失，但是作为处分在这个音乐会上我们用别人顶替他，因为他降低了我们的威信。”

你瞧，应当怎样去维护乐队的名声！这种保持最高的专业水平和严格要求自己的传统很合我的意。我永远记住这件事，而且经常对青年们谈到它。

拉：在排练时你是否总能使演奏员成为你的合作者？如果不能的话，那么在音乐会上你有没有这个感觉呢？

康：既然在排练时做不到，那么在音乐会也永远做不到。大面上会过得去。只有在作品的某些地方能做到，而且也是偶然碰上的。要当志同道合者，就必须理解指挥家的哲理性构思，而不只是塑造音乐织体和表面上做到 *f* 和 *p* 而已。

拉：但是所有的人都理解你的构思吗？

康：大多数人理解，连水平低的乐队也是如此。演奏员在专业上可能不大行，但是他却可以是一个很敏感和细心的人。在每个乐队中，就象在任何地方一样，总有能独立思考的演奏员和保守的演奏员。后者受邻座的感染而成为他们的合作者，当然是消极的合作者。但是，大多数人是积极的。你把他们引入你的音乐构思，向他们解释为什么需要做这个力度变化。他们做 subito *p*，但是做得不够。我就对他们说：“你们假装受惊了”，他们还是没有做出来。“嗯，那就这样想象吧，你摸黑走下楼梯。每一级楼梯都是相同的，可是你突然觉得有一级要低些，于是你迟些踩下去，你因此而产生某种‘哆嗦’。你们就这样去联想吧。”你可以举一千个例子。顺便说说，这正好说明指挥家不能只用手势，这里需要说话。

拉：你以前说过，有些演奏员不愿意听取青年指挥家提出来的、对他们来说很不习惯的意见。你作为经验丰富的指挥家，你自己是否注意到乐队队员在创作问题上的抗拒呢？

康：当然注意到了。比如说，几年前我在芝加哥乐队中就遇到这样一件事：我在那里排练他们不熟悉的歌剧《隐城基切日》里的组曲。在组曲的开头，在《沙漠赞》一段中，双簧管吹的是2/4拍的旋律，在第三小节中第一拍与八分音符相连，随后是休止符：



双簧管演奏员总把八分音符拖长，而把休止符做得要比谱上写的短些。我们就进行了这样的对话：

“请你准时在第二拍放掉。”

“那八分音符就听不出来了……”

“这写法是相对的，在你的八分音符之后和声就变了，你要是把这个音符保持得太久，你就到‘别人’的和弦中去了。”

“不，我不同意这点，写的是八分音符，就应当听到八分音符。”

“你可以把这个意见看作我的怪念头，但是我请你准时放掉。”

他照我的话去做了，但是下次排练时他在这个地方又把音符拖长了，而我又向他提出意见。他见怪了，于是在音乐会上故意令人注意地把他的八分音符拖长。我明白，这个人实在是不大聪明。但是乐队（这已经不是德累斯顿国家乐队了！）甚至还很满意似的：“太妙了！给他点颜色看看！”我总是故意令人注意地提醒他放掉。这具有针锋相对的性质。也许正是在音乐会上我不必去注意他，但是这就意味着我向他屈服了。这真是强中更有强中手。

分析智力不等的演奏员怎样对待甚至相当有声望的指挥家的意见，是很有趣的。往往你用最善意的口气请演奏员如此这般去演奏。他一切都照办。但是休息时他走来对你说：“大师，为什么你让我这样丢丑？难道我比别人差吗？你对我挑剔比别人更多，不是

吗？……”这样的演奏员认为，不管提什么意见都是在同行面前贬低他们。而且，如果指挥家只用手势示意，也就是说不出声地提意见，那么万事大吉，但是如果他对某人说：第一大管，把 *sf* 吹得响亮些——那么另一个吹大管的就认为指挥家这样说是取消了他的资格了。领导者必须练就一付不去理睬白眼的本领。“受委屈的”演奏员以为，休息时的一番谈话能吓唬指挥家，使他再也不对自己提什么意见了。在这种情况下最好说句笑话敷衍过去，但是在继续排练时无论如何不要怕向他提出必要的意见。因为一定还有人知道你们的谈话，而且在等着看你的反应呢。在这里你会失去你的威信或是建立起你的威信。

拉：你是否感到，在开得很成功的音乐会上你准备原谅演奏员所作的一切使你生气的事？

康：不管音乐会开得怎样成功，会后的分析就使你想起准备音乐会的全过程。指挥家始终应当沉住气和不因小事动肝火。然而，如果有什么东西没有弄好的话，指挥家的首要地位和排练时相互关系的特点（指挥家说话和乐队不作声）有时会使你好动肝火。于是就产生了一个问题：动肝火是因为谁的缘故？唉，往往是你自己错了：你的示意不清楚，你不善于把自己的构思告诉演奏员，你看总谱没有发现错误，你还痛斥演奏员。在发火的时候你很难控制自己，但是事后你开始引罪自咎。尽管音乐会开得成功，演奏员不守纪律的表现或是不知深浅的反驳我还是不会忘记的。

拉：你是否认为，你无法忘记某个不愉快的时刻是因为你把大部分排练时的关系搬到音乐会上了，也就是说是因为按你的计划，音乐会部分反映在关系上，本来应当想更加专心于音乐和不再充当教师，而你却还在继续训练演奏员？

康：看来这不仅是我的不幸，而且也是大多数指挥家，特别是

首席指挥家的不幸。因为你在不利的情况下不由地立即想起这个演奏员的其他的过失。你下意识地想象即将到来的一场解释性谈话等等，音乐在继续着，可是你却走神了。应当训练自己在音乐会上不管错误——仿佛根本没有错误——的能力。尤其应当考虑到，指挥家气忿的心情立刻会传给乐队，于是大家不专心于音乐，而在等候领导者的反应（威胁性的目光、不满的面部表情等）了，人们开始害怕再出错（在这种情况下错误会引起连锁反应），结果演奏得很拘谨，大家生指挥家的气，而指挥家本人最生自己的气。这时最好向肇事者笑笑，仿佛说："我明白这是偶然出的错，我们不去管它，甚至这样还很有趣呢……"——于是太平无事了。指挥家应当是一个演员！但是这多难做到啊！

那个不再当教师的意见很正确。我第一次是从伊·阿·穆辛那里听到的。在特别成功的演出之后，你连小毛病都记不得了，这点值得注意。这说明"主考人"的监督已经取消，你思想中的音乐和乐队演奏的音乐仿佛完全吻合了。应当训练自己有这个特性，在发生差错的情况下，不要对哪里错了、谁错了、什么时候错了和怎样错了发火。应当高高兴兴，要想音乐形象，而不要想技术问题。

拉：当你要和"超级"乐队演出时，你有没有那种类似胆怯或难为情的感觉？

康：最初当然是有的，但是排练一开始就没有了。既然演奏员懂得你要求什么，而你又善于实现这些意图，双方立刻会取得相互谅解。现在我已经到了不胆怯的年龄。目前我满有把握，甚至还有某种类似体育热情的东西。我努力设法不仅使演奏员听从我，而且还使他们感到兴趣。我特别高兴在演奏他们的民族音乐时给他们一点新的东西。

我记得在1963年指挥过巴黎音乐学院的乐队。这个乐队在当时算得上是好的(而现在它几乎不存在了)。我们要演奏拉威尔的《西班牙狂想曲》。我以为他们会演奏得很好，使我不得不向他们学习。但是，第一次排练时我听到的效果就好象我们不经过排练就演奏《鲁斯兰》的序曲一样——谁也不看谱子，大家都跟着往下演奏，也就是说常常完全不照谱上写的去演奏(在节奏和表情变化方面)。

我试图突出那些对拉威尔来说是很重要的表情变化方面的特点。首先是似乎不合逻辑的乐句处理。比如说，在《哈巴涅拉舞曲》中，重音本来在弱起的三十二分音符上：而他们却演奏得"象请求一样"，也就是说把重音放在强拍上。我向他们指出了这点。我听到他们发出了赞同的"啊哈"作为回答，但是丝毫也没有改变乐句处理。于是我叫他们几乎不吹第二个音符。我重复了好几遍直到终于达到目的为止。起初他们十分惊讶。但是他们听到结果以后，就发生了兴趣，而且高高兴兴地吹了。我认为，如果指挥家能提醒演奏员领会他们"自己的"音乐，为他们找到某种新的东西，这就是他的最高成就。



拉：你觉得你初次遇见陌生的乐队时，演奏员的心情是怎样的？他们是胆怯、感兴趣、盼望意外的东西，还是无所谓？

康：演奏员几乎知道每个指挥家的一些事情：这个人排练得很快而且早早放走乐队，那个人则相反，是一个非常仔细的讨厌鬼；这个人的技术不佳；那个人根本是一个装模作样和敷衍了事的人。因此他们盼望这些传说得到证实。在大多数的情况下他们怀

着兴趣，如果指挥家已有声望，某些人会感到害怕，为自己害怕，也为整个乐队的威望害怕。而出现一个新的青年指挥家时，如果他立刻合他们的意，他们大概最多对他留神注意（等着找他的弱点），如果他出了一些错，他们就会起来进行积极抵抗。所以我奉劝那些初次登台的指挥家，在严格要求的同时尤其应当注意待人接物的方式。

拉：你有没有在演奏员面前强调自己的优势地位？什么时候需要这样做？不这样做行不行？

康：指挥家的地位本身就意味着优势地位：命令——服从。但是，只有在你遇到对方固执己见时才需要在演奏员面前强调你的地位。有时演奏员不明白你的手势或是不同意你的处理，可是他并不反对，而是提出问题，这样你就应当向他解释。但是如果他试图坚持己见，这时优势地位就会生效，除此别无他法。

拉：你有严格的指挥家的名声。指挥家和乐队队员打交道的方式，而且一般地说“指挥家待人接物的风格”是否影响你的生活的其他方面？你是否不知不觉地使那些在专业范围以外和你来往的人也服从你？

康：如果你是常任领导者，那么为乐队的责任感会产生一整套果断的特点，也就是我们称之为独裁作风的东西。我努力使这些特点不影响我的私人关系，我引导人们沿着我的音乐构思道路走，我只想在这里影响他们和使他们服从我。

拉：纯朴，或是亲昵的关系……它们能帮助你建立更亲密的联系吗？你是否宁愿始终保持一段距离？

康：在生活中我努力和演奏员们可以说是“平等”相处。当然，就凭演奏员会请你在某方面帮他的忙这点来说，绝对平等是不可能的。你是不会去请他帮忙的。因此我甚至不站在指挥台前也

是他的“首长”。

在我们的乐队中有那么几个人，我不仅和他们共事，而且还一起度过空闲的时间：我们打打纸牌、听听唱片等等。这里是最友好的关系。到外地演出时我常常和乐队的大多数人在一起：我们游玩、聊天等等。在乐队演奏员中间有几个人很懂绘画。在博物馆里我作为属员跟着他们走，他们回答我提出的问题。但是，当我站在指挥台前，我对朋友们的要求甚至要比其他人更严格。并且我这里从来没有乐队队员试图利用我的友好关系在乐队里得到某种宽容的事情。不错，我不隐瞒：如果你不带上难以接近的“献身于艺术者”的面具，那么人们就会不客气地来找你，有时就为芝麻大的事，而且还问你一些完全可以由检查员回答的问题等等，有时甚至在出场之前问你。有些人忘了指挥家必须经常聚精会神，不能为小事分心。

拉：指挥家作为首长和作为音乐家对乐队是有影响的。你是否感觉到你的专业的这两方面的界限？这总是合二而一的吗？

康：应当努力作为音乐家去影响乐队，也就是说不应当只要求人家绝对服从，而应当把你之所以提意见的理由说出来，应当向演奏员解释为什么你这样要求。如果在演奏音长为四分音符加上一个有连线连起来的八分音符的和弦时，我要求准确地在第二拍放掉的话，那我就解释说，这是相对的写法，合奏时必须照我的要求去做(芝加哥乐队的双簧管演奏员却不能理解这点！)。

然而，看来部分畏惧心理有助于乐队进步。乐队跟自己的首席指挥家演奏要比跟别的指挥家演奏来得好，这是因为如果发生不服从的事或出什么差错，在别人指挥的音乐会上相对地不易觉察出来，而在首席指挥家那里就会记上一笔。首长惩戒的作用在这里就表现出来了。我认为，说首席指挥家(或是总导演家，在这

里反正都一样）的条例已经过时的意见是绝对错误的。没有首席指挥家或总导演家，无论是乐队还是剧院都不会有自己的风格特点。我曾经多次到世界各地去演出，我一开始排练，就立刻看出该乐队有没有首席指挥家，如果有的话，他是怎样的指挥家。这是从下列几个方面可以看出来的：演奏员是否演奏得很齐，他们是否互相倾听，是否仔细地去演奏表情变化，是否主动理解指挥家的手势，还是就吊儿郎当……。由此可见，首席指挥家是否对他们进行训练，他有没有个人的风格，他是不是一个有创造性的人，还是只不过是一个认真的可是没有灵感的人，而且他没有使表情变化富有生动活泼的感情内容。

除这一切以外，你总是可以从排练时乐队对客席指挥家的举止方面感觉到他们的领导者有什么样的脾气。如果演奏员好钻研地倾听意见（甚至不是针对他们个人的意见），尽力设法完成大师的指示，从某些对他们来说是新的手法中得到快乐，那么他们的首席指挥家也是"容易相处"的人，有进步的思想，善于创造休戚相关的气氛。我们回想一下上面我说过的同费城乐队和芝加哥乐队打交道的两件事。我就是同当时领导这两个乐队的奥曼迪和拉涅尔没有个人接触，也能想象他们的脾气是什么样的。

然而，艺术中最宝贵的东西就是一旦集体感觉到艺术家有一个能独立思考的个性，于是首长和音乐家这两个概念便合二而一了。对抗的前提消失了，乐队和指挥家成为创造的统一体，不仅有形式上的服从，而且还有艺术上一致的感觉来保证集体不断进步。

第五章　音乐会——构思的表达

拉：有些人认为，在音乐会上指挥家和器乐独奏家一样，应当不看谱子。似乎总谱妨碍指挥家同乐队打交道。对这种意见你持什么态度？

康：由于好几个原因我不赞成。不错，有一段时间我自己也有这种看法，许多作品我是背着指挥的。我不能说当时我比看着总谱还"自由"。看来正相反。在一些变换节奏的难办的地方我提前尽力设法"不忘记"它们的交替，因而就顾不上当时正在进行的音乐了。

拉：但是，也许这说明你对背谱指挥准备不够吧？

康：我不来证明自己是对的。假定是这样，而且比如说指挥家在这方面的记性丝毫不受拘束的最理想的情况吧。首先，关于指挥家和器乐独奏家相提并论的事。这种比较方法本身是不正确的，因为独奏家的曲目总是比交响乐指挥家的曲目要窄得多。一般地说，独奏家准备新曲目的时间无限地长。指挥家则往往处于必须迅速掌握新作品的状况。如果只是为了原则而尽力设法不管怎样要学好作品，那么有时这会导致表面地凭几个"主要"声部去掌握总谱，马马虎虎地指出表情变化，归根到底会表现出对艺术不认真的态度。我们也不要忘记，独奏家除了视觉记忆和听觉记忆以外，还有手指的记忆——在掌握新作品的过程中练出来的、帮助演奏的、技术性的自动化动作。而指挥家是不可能有这种自动化动作的，结果是紧张，而不是放松和创造力的尽情发挥。但是，我们

不要走极端。假定说，所有的曲目指挥家都仔仔细细地掌握了，那么他还需要不需要总谱呢，总谱束缚不束缚住他呢？

当然，目不转睛地钉着总谱使指挥家顾不上同照他的意志去做的人打交道，于是强有力的影响“武器”——眼睛——就用不上了。但是，这本来就说明指挥家不熟悉作品，我们不应当把这点考虑进去。指挥台上需要放一本总谱是出自心理上的原因——指挥家可以比较自由地专心于创作的想象。事实上他反正要凭记忆来指挥和长时间不看一眼总谱的。但是，有摆在他面前的总谱作保证就不再害怕出错的心理会造成更加放松的结果，而不是相反的结果。有时你指挥交响乐，突然心中闪过一个念头：“……我忘了在乐章的结尾有几个和弦——两个或是三个”……（或是另一个荒谬的念头）。你知道快到结尾时，你的记忆本身会使你想出正确的解决方法，但是这个念头本身可能把前面的都毁了。其实只要翻上几页看一眼使自己“安下心来”，你就会恢复信心，于是你就可以指挥这个乐章，连总谱的这几页也不必翻回去。

再举一个例子：有人病了，另一个演奏员没有参加排练就来顶替他演出。你自然需要更仔细地检查这个声部。恐怕指挥家就是最认真地把总谱背熟，也不能在这个声部的细节上都“领着”这样的演奏员。因为这样一来就应当从任何一个声部的技术角度来把总谱背熟。这样的指挥家的曲目中会有多少部作品？如果事前在最危险的地方打开总谱，放心地助演奏员一臂之力，保证他不犯可能犯的错误，这样对乐队对指挥家不是更好吗？

演奏员不是特别喜欢背谱的指挥家的。第一，他们不很相信他们的领导者真的把总谱背得滚瓜烂熟（而且往往不是没有根据的！），第二，他们总有点害怕，怕万一出什么事指挥家无法帮忙，乐队就不得不自己杀出一条路来了。

真的，甚至在你最熟悉的作品中，如果某个声部犯了不可容许的错误，那么你练就的那套在一切太平时你很有把握实现的示意各声部进来的自动化动作，就会在刹那间乱了套。有一次出了这样一件事：在肖斯塔科维奇第十交响乐末乐章的再现部中，大管早进来了一小节。在这种关头怎么办呢？让他停下来吗？我第一个本能的愿望就是想这样把演奏"修理好"。但是这就意味着进行干涉和使听众都觉察出来。须知演奏员可能不懂你的意思而错上加错，不正确地纠正错误。所以最好采取另一条途径——使伴奏中的和声变化迁就主要声部，并且保证后来的单簧管进来——这样就平安无事了。但是，和声在哪里和在谁那里改变，在这个时刻你没有总谱是很难想出来的……。

拉：的确，指挥家的记忆更多的是记录和表达，而不是分析，可是象大管的错误这样的"事故"却需要刹那间作出分析。在指挥家的想象中立刻出现"不是计划中的"线条，也就是说除了同伴奏正确对比的大管的独奏声部以外，还有妨碍分析的歪曲的对比。为了改善处境，必须依靠某种毫不动摇的东西。这就是总谱，它成为分析紧急情况的基础……。

康：对，在这种情况下，尤其是在不大熟悉的作品中，乐队队员只能指望指挥家。我希望大家正确地理解我的意思——事实上应当背谱指挥，但是反正让总谱摆在面前。不要目不转睛地看着它，但是过一段时间要翻谱（甚至一下子翻好几页），以便始终在正在演奏的音乐的"区域内"。这点在你和乐队队员的相互关系中比较显著，他们看到你确实掌握了作品而且器重你无意卖弄地不要指挥台。

拉：你感到你在音乐会上有什么责任，对什么负责？

康：第一，不仅对指挥"自己的"集体时的乐队质量负责，而且

还对指挥"别人的"集体时的乐队质量负责。如果乐队很好，我应当保证它的声誉，如果它水平不高，我就应当帮助演奏员演奏得比平时好些。这种质量潜力总是存在的。第二，到处都有青年指挥家和音乐学院的学生，他们来听排练，吸收一点东西。我很乐意和他们会见和回答他们的往往是很有意思的问题。我向他们宣传说，他们的使命是使听众的人数不断增加，把愈来愈多的人，特别是青年人吸引到音乐世界中来，使他们对音乐不再采取象对音响"背景"(用收音机的缺点)一样的"使用"态度，使音乐会的听众积极地听音乐(共同感受)等等。随后我在音乐会上感到自己对他们也负有责任。我指出了某种对自己的职业而且一般说来对音乐的崇高的态度，我应当用自己的演奏来加强他们的信心。第三，在一部新作品初演之前，我考虑要对它的命运负责，要赋予它生命(本来演奏家是可以立刻断送作品的)。最后，(这点业已谈过，不过是在说别的方面时谈的)，对解释经典作品负责。

这是最困难的任务——在家喻户晓的作品中找到新的东西，把作品中过去不为人们注意的某些方面揭示出来。

拉：在你研究总谱时产生的那些情感，在音乐会上起着什么作用？

康：在开始指挥之前，你应当置身于正确的心情。你在家里准备的过程中已经找到这种心情了，但是你有时很难在音乐开始之前就投身到这些形象的境界中去。所以，你在研究时产生的联想愈多，在音乐会上你就愈容易获得必要的情绪。

拉：在每套曲目中有没有你特别感兴趣和喜爱的作品？它对你演奏这套曲目中别的作品有没有影响？

康：在每套曲目中必定有一个"重心"。但是怎样组织自己的演出，这要靠指挥家。有些演奏家上半场指挥得比较出色，而下半

场时感到疲乏了;有些人则正好相反。比如说,我总是把特别喜爱的作品放在下半场。上半场使我可以活动活动双手去指挥，克服拘谨和激动。除此以外,如果你把自己“拿手的”作品放在前面,那么它对你的最强烈的影响将继续下去,好象一直在你心中响着,并且会影响别的乐曲的演奏质量。

拉：对你来说，作品在音乐会上是否会变得比过去的排练阶段特别有意义?

康：作品本身——不会。但是，如果作品和排练时一样而且还加上一些新的东西，那么你从演奏中会得到满足。音乐会演出与排练演奏的不同在于排练是检验。排练时你对细节进行加工，同时检查自己的构思。在音乐会上你就应当忘掉检查而投身于音乐。但是,为了使音乐会不是机械地重复已经学会的东西,为了使已经学会的东西不失新鲜之感，你便和乐队一起加入某些即兴因素。

拉：但是,严格地说,音乐会上的即兴演奏是什么东西?在唯一的即音乐会演奏的过程中主要地受新念头支配的人是不是即兴演奏家?请你说说,你是怎样理解音乐会演奏的即兴性的。

康：你已经排练好的作品的音响的变体中包含着即兴因素。假定你在某个地方做一个不大的 ritenuto。这个 ritenuto 你在音乐会上可以做得大些或小些——也就是说你在某种程度上改变了音响的一定的和已经练好的方面。如果你在音乐会上根本不做 ritenuto，那么这不是即兴演奏，而是自己随便想出来改变原意的东西。可见构思考虑不周、不成熟。以为只有你才产生即兴因素，这是错误的。要知道实现你的布局的是集体，而集体本身是由许许多多有才华的人组成的。比如说，如果第一双簧管在爱情主题中用更多的颤音更强烈地也就是更热情地吹渐强，以此来丰富排

练时既定的力度变化，那么接着重复这句的小提琴组应当主动地这样来演奏。正如帕佐夫斯基说的那样:“演奏乃是按照预定的布局所作的集体即兴演奏。”

拉：音乐会的演奏在一定的意义上说是不再重演的，这是不是事实？

康：每次音乐会演奏由于演奏家本人的创作情绪不同而不再重演。但是我不去想我今天的演奏会和昨天的演奏不一样。而且对我来说作品本身在那时也并没有揭示出什么特殊的方面来，一切都是事先经过考虑的。然而，同时我仿佛试图转化为初听这个音乐的听众，努力和这个听众一起对音乐的每个新转变感到惊奇和欣赏——我把这个叫作“意外的效果”。

拉：能不能把这个当作是音乐会演奏给你的构思带来的新东西？

康：当然，这只会在音乐会上发生。看来，应当比较详细地谈谈“意外的效果”。这是我现在尽力设法深入研究的手法。
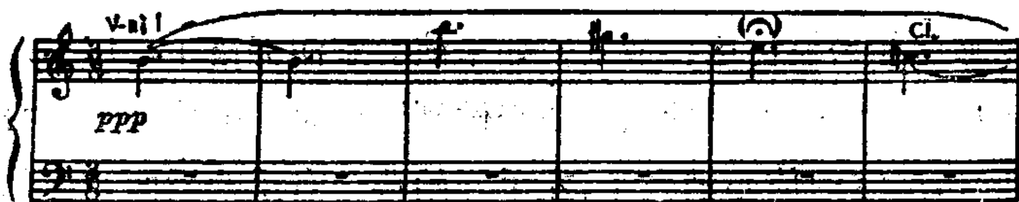
十五年前我去听李赫特尔的独奏音乐会。他演奏了李斯特的《被遗忘的圆舞曲》和其他别的东西。当时我自己也在弹这首圆舞曲，我熟悉每个音符，而且我很喜欢这个作品。这首圆舞曲是标题性的，它描绘艺术家怎样在演奏时忘了作品；他开始弹一些荒唐可笑的转调，仿佛在摸和声，后来演奏家完全放弃了左手，最后连旋律也找不到了，留在一个什么非调性音符上，停止了演奏。
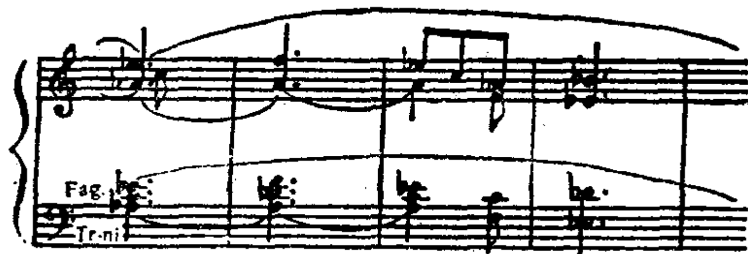
当李赫特尔弹到钢琴家忘记的地方——我哆嗦了一下——他就能够这样去模仿这种情景。如果演奏家演奏错了，你不是开始为他担惊受怕；他用什么方法来做到这点呢？出现了一些“探索”的低音，坚定的信心消失了，左手开始落在右手的后面，仿佛演奏家在摸和声。这是假装真正的遗忘，而且他装得叫我为他害怕了。

这就是李赫特尔的伟大之处。

这个效果我想了很久，现在我明白了：演奏每个作品都应当有意外的效果。当然，你十分熟悉你演奏的作品。但是，你在音乐会上应当想办法感觉到音乐，仿佛第一次接触它，也就是说应当造成作品刚才产生的效果。我们就拿马勒第九交响乐的末乐章来说吧。在那里每当主要旋律反复时，大概每个小节中都突然爆发新的和声。我知道这个。但是，如果我指挥这部作品，预见每个这样的解决，而自己不赞叹和惊讶，那么这个演出一定是枯燥无味的。如果我做一点东西来强调它的突然和自己所感到的惊奇，那么演奏就会显得真诚和生动。你应当一分为二，一方面作为保证排练好的东西得到实现的领头人去感觉音响，另一方面则作为期待旋律与和声一种进行却突然听到某种更清新和意外的东西的听众去感觉音响。

可以有多种手法来做到这点，可以放慢或是加快解决，可以加重音来强调*f*，或是推迟 Subito *p* ——不一定每次都演奏得一样。就比如说舒柏特的未完成交响乐，第二乐章的副部（建立在切分音进行之上）；记得吗，先是双簧管，后是单簧管……在这之前是小提琴拉的乐句：升 g—升 g（高八度）—e—升 c——从 E 大调转到升 c 小调。而尾声中类似之处（这里乐句在 E 大调上，从 b 音开始）还增添了一个音符——还原 c，于是我们便转到降 A 大调。就是这个 c 音我让它晚点出现；我在前一个音上耽搁一下：





这个转调你已经听到过两次了，你对它已经习惯了，你第三次等它和以前一模一样，结果突然还多了一个音符，这个音符“踌躇”地迟到，而且它还是调性以外的音符。第三个例子——鲍罗丁的勇士交响乐的再现部——扩展的主题每次导致意外的和弦。如果把F大调的六和弦稍稍拖延一下，听起来就特别有声有色。铜管应当“压”向这个六和弦的力度这样会更加强调出你对这个乐汇的“惊奇”来。

回忆一下普希金的诗句(《石客》)：

劳拉：我任凭灵感的激发，话儿滔滔不绝，好象不是出自受控制的神志，而是内心的流露……

然而，我再说一遍：一切都应当在事先排练时制定的布局范围内。必须按照斯坦尼斯拉夫斯基的原则来演奏这个“稍稍”：真的掉眼泪，但是同时却要检查别人对你的眼泪有什么反应。这对指挥家是重要的。他和演员一样，培养情感时必须保持清醒的头脑。

拉：这个效果是必需的吗？

康：依我看，一切伟大的演奏家都有音乐刚刚才产生的感觉。取得这样的效果是很困难的，但我觉得一定要把它磨炼出来。有些指挥家很干净整齐——一切做得很好和很正确，而他们的音乐会却毫无趣味——他们的排练要有意思些。战前埃里赫·克莱伯一连几年来我国进行贝多芬交响乐的精彩的排练。但是一般地说，在音乐会上不大有意思——他不知缺少点什么东西。现在我

明白他缺少什么了——缺的是他本人对贝多芬总谱中为数极多的意外的力度变化和转调的赞叹心情。

拉：音乐会演奏是不是以前一切接触这音乐的形式（研究总谱时和排练时）中最愉快的一种？害怕什么东西做不出来的心情会不会破坏这个感觉？

康：当然，在所有的准备阶段中音乐会是最愉快的。过去是分析，现在是综合。作品以"誊清"的形式出现这点有些象收获成果。但是绝对不应当有害怕的感觉，因为这马上会传给乐队。不管你怎样掩饰自己的没有信心，传给乐队是不可避免的。记得在我从事歌剧活动的初期，当我指挥歌剧《蝴蝶夫人》时，发生了一件很有趣的事。歌剧我背得出来，总谱放在那里没有打开。在一个大的总休止之后，我突然地把下面的音乐忘得干干净净。我碰运气地壮着胆子给了第一拍，我知道乐队一进来我就能马上投入音乐。但是，可惜你不知道演奏员开始演奏时是多么没有信心。我甚至不能想象，这是怎样传过去的。正因为如此，所以根本不应当害怕什么东西做不出来。指挥家应当扎扎实实地掌握作品，确信自己不会出错而且乐队能实现排练时所做到的一切东西。

拉：你在音乐会上激动不激动？为自己还是为乐队？在音乐会上你的情绪是否比排练时更加有创造性？

康：既为自己也为乐队激动。我说的正是激动，而不是害怕。至于音乐会上的创作情绪，它当然应当比排练时更加紧张。但是，遗憾的是不一定都是如此。在排练时，如果你感觉到你还没有投身到必要的心情中去，那么你就用描写心理的话来"引导"自己。为了创造情绪，你专门给演奏员和自己讲一些比喻（不仅是艺术性的，而且还有日常生活中的比喻）。但是，这只能在排练时做到，在音乐会上你不仅受创作情绪的支配，而且有时还受健康状况的支

配(有时它使你很为难)。不过也有意外的事情：你拖着疲乏的身子来参加音乐会。某个人还使你伤脑筋，他和你谈一些行政的事叫你很生气。你想："今天要砸锅了。"突然音乐使你长上了翅膀——这是最大的幸福。在音乐会之后你愿意和你最讨厌的人分享这个幸福，使他也尝尝你刚才体验到的快乐。有时则相反——你精神抖擞地去参加音乐会("嘿，今天应当露一手")。你上场，开始从心里挤点东西出来。突然你明白了：这全是做作。在音乐会之后你感到一片空虚。

拉：什么对你的音乐会灵感有促进作用?

康：只有为数极少的演奏家才立刻投入作品唯一正确的情绪中去。比如说米凯兰杰利大概在音乐会开始前一分钟才来。坐等开场他忍受不了。他也不需要这样做——音乐使他够兴奋激动了。而我，很遗憾，做不到。我必须养精蓄锐。所以在音乐会的那天我就遵守严格的生活制度。演出前几小时我应当听其自然。根本不必只去想即将演奏的音乐——我可以谈点东西，听听收音机。重要的是一人呆着并使自己处于特殊的状态中——准备演出。临上台前我必须进入第一个节目行将到来的音响世界。

拉：你怎样来形容由于听众在场而引起的激动?

康：必须努力克服在听众面前的局促心情。我以为，每个艺术家不管有没有经验都有这种心情。那种你是人们注意的中心的感觉在某种程度上不可能不束缚住你。迅速地投入音乐对抑止这种心情有效，而别的心情则比较难"治好"。有时你感到你走的路不对。于是你更加局促不安。但是已经不是因为听众在场，而是因为你没有给听众你原来可以给的东西。当你感到音乐会很成功时，那时你根本不去想你的外表看来怎样，谁在听音乐会了，任何多余的东西也不会干涉音乐了。

应当学会培养自己有节日感。仿佛你是来参加典礼，参加生平只有一次的大事的。所有微不足道的事、日常生活琐事都放在一边，你心中产生一种对世界和周围生活的特别的态度，你感到你对那些来听音乐会的人是有得可说的。这种感觉就预示演出会成功。

拉：演出时你是否感到自己和乐队打成一片？这是怎样表现出来的？

康：依我看，如果指挥家不和乐队打成一片，他根本就不是指挥家。这里只能谈谈演奏员实现你的构思到什么程度。自然，和自己的乐队打成一片要容易些，因为共事多年使彼此更加了解。但是我应当说，世界上所有的乐队通常都具有适应新来的指挥家的特点。要知道所有的指挥家是不一样的，各有各的风格和怪癖，所有的指挥家的手的技术不同，因而指挥的原则也不同；他们有各式各样的艺术要求，对音乐会本身也采取不同的态度（有人认为在音乐会可以表现排练时根本谈不上的东西；而别人则重演排练时业已导演好的东西等等）。包括催眠作用在内的整套指挥技术的综合，其目的在于尽快地使乐队适应指挥家的指挥。

不打成一片就不会有高质量的演出——就不会有真正的音乐。在排练时如果人家不懂你用手势表达出来的意图的话，你就可以用语言来解释清楚，而演出时这些排练的联想就会帮助你。当然啦，打成一片要看演奏是否热情来决定。排练时你的创作心情经常被停顿、反复、有时纯粹是因技术加工而中断。在排练的过程中你会有新的想法，会找到心理描绘的根据，你很想把它们告诉乐队，检查一下它们的效能如何。如果排练进行得寓有灵感，它也是热情洋溢的，不过这是另一种更理智的热情了。音乐会上的热情应当由音乐产生，这里分析是不妥当的。我已经说过，不要因为不如意的细节而分心。

总而言之，我觉得，热情这个概念的范围比我们一般认为的要大些。人们不知为什么只在激烈的地方寻找热情。要是指挥家在高潮时野性发作和出大汗，人家就认为他很热情。但是这种指挥家往往在抒情段落时感到无聊，而在等候下一个渐强。但是要知道热情是对立的情感的相反的程度，而不是情感的一个极端的表现。所以我把完全埋头于当前音乐、迅速地重新体现创作心情的本领和与作曲家共同创作的感觉（意外的效果）都包括在热情的范围内。这点采取各种形式表现出来，但是主要的是：指挥家应当作到他想要的音响结果，演奏员连想也不敢想不这样演奏。这有点象演戏，不过指挥家就应当是一个演员，也就是说他应当善于随着音乐情绪的变化而变成另一个人。他没有帮助演员转变为另一形象的台词和化装，但是他却有双手、眼睛和面部表情。因此我认为，在任何的音乐变化中，在表情变化中也好，在心理变化中也好，充分利用这一切影响手段的人才是真正热情的指挥家。

拉：你是否暗自发觉，在音乐会上在你面前进行的一种或数种情况是可以换个方法处理的？或者说，你是否打算下一次演出时作一些改变？

康：我已经说过，在音乐会上创造构思是不行的，但是，详细规定构思则是另一件事。这要看你的情绪怎样了。当然，有时你会感到某个地方做得过火了。但是一般来说，在音乐会上过分的自我控制会使你分心。反正你本能地把一切都记在心中，开完音乐会回到家里你可以把整个演出重新过一遍，分析分析成功的程度（这就是所有的艺术家开完音乐会都睡不好的缘故！）

当你第一次登台指挥很大的作品时，这个演出多半不能让你十分满意。对我来说，贝多芬的庄严弥撒曲的演出是很典型的例子。这部作品我在 1971 年 5 月间接连指挥了四次。我不能说我

在音乐会上发觉某些地方不完美，因而决定下一次演出时要有所不同。不，自己的构思的缺点我是在开完音乐会翻阅总谱时才发现的。从第一场到第四场演出的进步也是很惊人的。第一场很紧张，原因是很有说服力的：排练次数少，演员来自各个城市，唱得不够和谐一致，此外我们大家都异常激动，结果技术上是唱下来了。这在某种程度上对于我来说是把哲理性实质遮住了，没有让形式显露出来。简单地说，第一场有点草率了事。后来每一场以前我都想好要改变的东西，我开始明白要正确估计各乐章之间的对比应当做些什么。当然，这并不意味着在第四场演出之后我已经达到理想的境地了。过了三个月我听最后一场音乐会的录音，发现许多还可以改进的东西。这是一个无穷尽的过程。

拉：你是否考虑音乐会可能有的结果？

康：如果以前作品演奏得很成功，我就尽力设法使下一次演出决不逊色。我在演出前就想到这点，事后分析演出结果。在这方面录音机的客观耳朵帮助了我。不错，一开完音乐会就听录音机使我很恼火——听起来一切都很快和草率，而且根本什么也没做出来。我想，这里表现出神经紧张过后的意气消沉。但是，当第二天脉搏正常了和数脉点换了时，就可以清醒地来看看什么做到了和什么没有做到。如果说到演出的表面，那我是从来不害怕音乐会会不成功的。听众是多是少我反正都一样。如果听众太少，你不能对他们表示怠慢，马马虎虎地指挥。有些指挥家一看到大厅里空了几排位子，情绪就立刻低落。对我来说，本身的自我感觉更为重要。如果我看到音乐中一切都顺利，这就是主要的事。我有许多成功的音乐会是在莫斯科郊区小俱乐部的供暖条件差的厅里举行的，有时人们甚至是偶然走进来听的，但是我成功地和他们进行了交流——他们激动起来，于是我感到我的心情就象在水泄

不通的莫斯科音乐学院大厅中演出一样。

拉：在演出时你是否有支配别人的感觉？

康：当然。支配集体的感觉是从确信人家理解你那里来的。你思想上决不能有怀疑，指挥家的这个信心就是他的要求得以实现的秘诀。演出时这点尤其重要。但是还有问题的另一方面——支配听众。指挥家背对着大厅站着，他看不见听众的面目。但是，有种感觉会告诉你，你是否和听众心心相通。如果你感到背后一片肃静，那么你是和听众心心相通了，你感到幸福，自己不仅是演奏员的主宰，而且还是听众的主宰。

拉：你在音乐会上是否感到你给听众带来了快乐？

康：如果演出成功，那我就认为我带来了快乐。但是，根据从听众那里得到的表面成功来判断不一定是正确的，比如说在美国，听交响音乐会，尤其是听我们的乐队是一种时髦。踏进豪华的大厅的是那些出大钱、炫耀钻石和水貂皮大衣的人们。这些听众起劲地鼓掌，但我相信他们也会给拙劣的音乐和拙劣的演出鼓掌的。这是可以理解的——如果你为艺术出了大钱，不管怎样你要做出满意的样子来，否则你会感到上当受骗了，这是任何一个生意人都无法忍受的事。

在我们这里，根据掌声来断定演出是否真的成功有时是有点困难的。音乐会是这样的大家都听得起的，以致于广大的听众不再会表示赞叹了。轰动一时的成功有时给人强烈的印象：外国著名的演奏家来访——即使没有奏出水平来，奏得不成功，人们也会大声捧场。可是真正的音乐鉴赏者来听音乐会，即使得到满足，有时甚至好象不好意思表现出来。

拉：看来旅行演出总带来新的观感，总会遇到新的听众。这些演出是否会解放新的创造力？

康：是的。就在美国还有一种听众——在大学中心。（那里几乎每个大学都设有音乐系。）邀请我们去演出的经理基本上通过在卡内基厅和"林肯中心"等大厅举行高价的音乐会做生意。但是他们"顺便"也在一些大学城组织廉价音乐会。这些音乐会不是对号入座的，青年人提前一个半小时来占座——要是大厅挤得满满的，他们干脆就坐在地板上。你会看到，这里没有什么时装表演，可是你会感到听众对苏联音乐文化有兴趣。

我记得有一场这样的音乐会。我们从加拿大来到美国，应当在一个叫伯林顿的小城市演出。距离边境通共才五十英里的路程，我们在音乐会前五小时动身，估计路上最多需要两小时就够了。但是边境的海关人员对某些手续挑眼，在他们把事情弄清楚以前，五小时不准我们下大轿车，音乐会应当在晚上九点开始，但是我们九点半才离开边境站。大约十一点钟才到达目的地。可是人们在等着我们——大厅里挤满了人。听众不断得到通知说我们在什么地方，什么时候到达。还为全体演奏员准备了咖啡和夹肉面包。当我们能开始演出时已经十一点钟了。我问剧场经理："要不要我们缩减曲目？"他表示很惊奇。"啊，要是你们感到为难，那么只好这样。但是我们是希望一个也不少的。"

曲目中有肖斯塔科维奇的第九交响乐，大卫·奥伊斯特拉赫拉勃拉姆斯协奏曲，还有序曲，总之是一个完整的大的音乐会。我们在大轿车上足足坐了八小时之后终于上场了。乐队的出现引起了暴风雨般的掌声。与听众心心相通的感觉确实使创造力得到了解放。这是一场非常好的、节日般的音乐会，一切都显得情绪高涨、兴奋热烈。音乐会结束时已深夜一点半了。

然而，不仅仅是出国旅行演出产生强烈的印象。我应当说，我们在梁赞、唐波夫、伊热夫斯克这些没有自己的乐队的城市演出时

也感到这种快乐。那里没有什么高等音乐学校，但是他们熟悉音乐，十分喜欢音乐。许多人收集唱片，大家都知道音乐方面的事，一旦来了“活的乐队”，那简直形成了巡礼和拜谒。为这样的听众演奏是莫大的愉快。在里加，第三遍铃响过后就不准入场了。迟到的听众就坐在休息室听从大厅转播过来的上半场。这种作法培养人们对艺术的尊重心，所以，在那里演出是愉快的，得到邀请是很大的荣幸。我记得许多次在国内巡回演出时举行的音乐会，当时高昂的情绪在莫斯科大厅的习惯气氛中是难得得到的。

第六章　伴奏的秘诀

拉：研究伴奏的总谱和研究管弦乐作品比较起来有没有区别？

康：技术研究过程中的区别，也就是说掌握材料过程中的区别实际上是没有的。但是这里你不必琢磨自己的构思。这全靠独奏家来决定，你应当服从他。如果是演奏传统的协奏曲的呈示部，那么在我知道独奏家怎样演奏呈示部之后，就应当相应地奏出乐队的引子来（按照他的乐句处理、速度变化，等等）。如果你对音乐有自己的处理，但是这个处理和独奏家的解释不相符合时，你反正应当"照他的样子"改过来。在这里指挥家应当把自己的个性藏起来，好象执行别人意志的乐队演奏员一样。如果你遇到一流的独奏家，这会给你带来愉快，如果不是这样，就会带来痛苦，但是你不要忘记，音乐的解释上写着独奏家的名字，而你应当用一切方法去帮助他。

拉：当你在家里研究伴奏的总谱时，你是否以具体的独奏家的个性为目标？

康：多半不是，因为我还不知道他将演奏得怎样呢。不久前我初次指挥兴德米特大提琴协奏曲。独奏的是阿姆斯特丹乐队的首席。我还未认识他就把总谱学会了。在第一次乐队排练之前我和独奏者见了两次面，这时我学会的东西才具有他演奏解释的特点。大概我也提供了一些自己的处理，因为我们一起讨论了某些问题，但是基本上不得不靠他：独奏者是在好几个月内把自己对协奏曲的处理考虑好的，而我只在技术上掌握了乐谱。

拉：说实在的，伴奏最大的秘诀是什么？为什么不久前一个青年指挥家开完处理恰当的音乐会以后，你说他不会伴奏？

康：我不是早就开始分析这个问题的，这里教学工作帮了我的忙。伴奏需要有专门指挥的手的技术。我把它叫做提前的技术。在伴奏时乐队多半落在独奏家的后面。为什么会发生这样的事呢？好象乐队和独奏家都听从指挥家的指挥，不是吗？原因在于乐队发声的特点：尽管要求乐队和指挥家的手势同时演奏，乐队照例稍稍晚一点出来。演奏管弦乐作品时这点几乎觉察不到。独奏家则不能总照着手势演奏。除了几个支点（ritenuto，进来的地方等等）以外，他是不看指挥家的。独奏家的发声要比乐队演奏员的发声来得积极主动——在音乐解释方面他是主角。从声音上检查演奏是否齐是乐队队员始终面临的一个任务，它使队员害怕自己走在别人的前面，而独奏家是没有这个任务的。换句话说，具有消极因素的伴奏成为合奏者稍微迟误的原因。除此以外，还有音响方面的原因，如果演奏员以为他是和独奏家一起演奏，那么对听众来说他已经落在独奏家的后面了。

指挥家应当考虑到这一切，应当比独奏家的拍子早一点点向乐队挥手示意，这样来保证乐队和独奏家合在一起。从原则上讲，这种手法并不新鲜。每个稍微有点经验的指挥家都知道，往往必须给某些管乐器（尤其是铜管）这种提前的弱起小节。区别在于演奏管弦乐作品时，指挥家用提前的办法保证各声部一起进来，他确信下面的合奏会自然而然地进行。在伴奏时，你还必须稍稍提前给下一击拍，以便和独奏家的进行协调一致。你应当仿佛单独地在听独奏家，注意他的进行，同时却又在听你指挥的乐队，做手势来超过独奏家尚未演奏的音乐（也就是以前说过的那个"耳听八方"的听觉）。

大多数青年指挥家不会伴奏，因为他们认为独奏家和乐队一样会按照他们的手势去演奏。不，决不会这样的。独奏家自管自演奏，而你的任务是使乐队适应他的演奏，成功与否要看你先想到独奏家的速度变化来决定。

拉：你有两个对象——一个是你应当听的独奏家，另一个是你应当领导去和独奏家取得一致的乐队……

康：是的，复杂就复杂在这里。提前的技术是当指挥家给迅速的弱起小节时，然后在下一个弱起小节还没有到来前几乎停顿时的一套随机应变的动作。在伴奏方面没有经验的指挥家常常忘记，他应当指挥的不是独奏家，而是乐队，应当考虑到上述的一切心理方面和技术方面的特点。如果指挥家不会伴奏，而独奏家很有经验而且看到这点，他就跟着乐队走，也就是说事实上他自己给乐队伴奏。结果是倒过来了，但是这往往把不善于认清自己的次要地位的指挥家弄迷糊了。熟知伴奏部分的织体，尤其在钢琴协奏曲中，就会帮助你正确地运用提前挥手的技术。恰恰是击拍以内的进行，而不是随后的旋律使指挥家能够检查速度的变化和弱起小节的速度。所以，你研究伴奏时，应当注意“小音符”（在这方面拉赫玛尼诺夫的几个钢琴协奏曲是很典型的）。因此对我来说，伴奏需要另一种特别的指挥技术这点是毫无疑问的。

拉：我记得，你和一位独奏家排练海顿的大提琴协奏曲时你请他专门为乐队再拉一遍某个乐句（乐队不伴奏）。在这种场合下你的目的是什么？

康：这很可以称之为乐句处理方面的辅导。我自己不唱而请独奏家拉一下相同的乐句。往往独奏家在必要的地方还指点具体的弓法该如何如何。

拉：你跟着独奏家走。这是否意味着你自己没有清晰的作品

构思？你琢磨不琢磨作品构思呢？

康：我跟着独奏家走，但是如果我不同意他的演奏解释，这不是良好的自我感觉。在这种情况下是没有多少创造的。这不大象演奏乐器，而比较象帕佐夫斯基所说的那种儿童玩的粘人游戏——你捉我，我捉你了。

拉：布鲁诺·瓦尔特有过这样一件事，他不同意独奏家的处理，在贝多芬小提琴协奏曲的末乐章的乐队段落中他用他的速度，而在独奏的地方则跟着独奏家走……

康：大概他必须这样做以示抗议。一般在原则上讲这是不容许的。但是，如果独奏家的处理使我信服的话，那我就不只是跟随他，而且还和他共同构思。这就是对你提出的关于琢磨自己的构思的问题的回答。可以有许多种使你信服的构思。每次你都应当去适应它，并和独奏家一起去处理音乐，好象这是你自己的处理一样。

比如说，我和吉列尔斯在李斯特的降E大调协奏曲的第一个音调中听到某种撒旦的、梅菲斯托菲尔的东西——下行的半音阶进行；可李赫特尔则说："而我在这里却看到凯旋门和古罗马的三轮四马车在夹道欢呼的人群中驰入"——截然相反的联想。但是要知道他的形象是很有说服力的，的确在紧接着这句的和弦中可以听到欢呼声。指挥家同意的话就应当服从别人的意志——根据他的处理立刻重新表现自己的心理。

拉：你影响不影响青年独奏家？这在排练时和演出时是怎样产生的？

康：大概这是自然而然产生的。有时确实需要为着独奏家的利益去指出他的错误，但是这样做要小心谨慎。青年独奏家跟老师学协奏曲学了很久。我们提一些意见，出一些主意，就可能有损

老师的威信，而这威信在这种情况下对学生来说应当是毫不动摇的。演出后你可以建议他在下次音乐会前考虑这个、考虑那个。但是同时你不应当说些"速度太快了"这一类笼统的话敷衍了事，而应当去揭示音乐的心理基础，也就是说清楚，依我看作曲家指的是什么，从这个观点出发为什么速度不对。

为什么强迫青年独奏家接受你的要求是危险的，这里还有一个原因。我要这样说：不能使他没有坚定的立场。如果他马上接受你的意见并且猛然改变音乐处理，那他就不再是有个性的人了。顺便说说，我更喜欢独奏家坚持自己的演奏解释："也许你是对的，但是现在我无法改变，以后我再考虑这个。"这话比迅速地转弯子更使我满意，他说："好吧，我可以按照完全另一种处理来演奏。"因此应当从教育的角度来考虑对青年独奏家的影响。有时过一段时间你再遇见这个演奏家，你会发现他从你的意见中得出了结论，但不是依样画葫芦，而是通过自己的个性来接受。所以，音乐获胜了，而这是主要的。

拉：请你说说，初次演出现代作曲家的器乐协奏曲时你碰到什么样的困难？你想想你和大卫·奥伊斯特拉赫准备肖斯塔科维奇第二协奏曲的首演情况。

康：研究还没有公演过的协奏曲的总谱时，你和独奏家初次见面时自然他比你更了解协奏曲——他从技术上掌握了它，他的手指做到了自动化，而你还只在研究音乐本身呢。所以第一件事是接受独奏家所提供的处理，也就是和一般的伴奏情况一样。但是，要知道演奏家暂时也还没有既定的构思——他处在摸索阶段；于是我们在这里一起琢磨构思。准备首演的原则性区别就在这里。我提醒他一些东西，他也提醒我一些东西，我们一起商量，在处理方面作一些什么样的修改是合适的，然后把我们的意见交给作曲

家去评判，并且考虑到他的愿望和要求。

几年前我和奥伊斯特拉赫准备初演肖斯塔科维奇第二小提琴协奏曲时，我们事先多次碰头，还和作曲家会晤，当着他的面进行乐队排练。记得当时我们无论如何也找不到末乐章的速度。肖斯塔科维奇把谱子交给奥伊斯特拉赫时说，他想象末乐章的速度不太快。大卫·费奥多罗维奇的手的条件极好，他可以把快速的经过句拉得飞快，可是整个末乐章是马达式的，所以结果它总比我们想要的速度快些。奥伊斯特拉赫总要我"拉住"他。但是，"拉住"是什么意思呢？演奏家走在前面，而你总是拉住他而且做给听众看吗？我们找到了几个谁应当跟谁的支点："这里我将拉住你，你照我的拉，而这个地方我将跟你走。"

在排练时我们就这样把协奏曲演奏了两三遍，但是结果末乐章还是拉得比我们两人想要的速度匆忙些。同时我们把排练时的这个协奏曲录了音。

听完胶带我们确信演奏不合实际。我们总是特意互相抑制。当我们重新排练时，我们决定顺从初步的印象——拉得快些。我们问肖斯塔科维奇现在末乐章的速度怎样时，听到的回答却是："我并没有发现有什么区别。"但是我们可知道区别是什么：原来我们不应该只为了想讨好作曲家而特意"往后拉"。问题弄清楚后，结果演奏得很自然而且正好符合他的意图。总之，自己没有坚强信念却去"寻找速度"，结果总是自己不相信所取的速度而且在头几小节时就开始骤然改变它了。当构思不成熟的艺术家演出时，我们经常能感到这点。

拉：那些和你一起演出的杰出的艺术家照样也影响你吗？

康：影响的，而且不仅在这次伴奏中。我把他们的原则，甚至不是口述出来的原则都用到自己实践的各方面去了。我所遇到

的斯维亚托斯拉夫·李赫特尔、埃米尔·吉列尔斯、大卫·奥伊斯特拉赫、列昂尼德·科岗、阿尔图尔·鲁宾什坦、贝内迪蒂·米凯兰杰利、艾萨克·斯特恩以及许多大音乐家，从他们那里我甚至不加特别考虑就汲取了许多东西。比如说，从斯特恩那里学到了惊人的变换声音的本领。他的风格感就是这样的。你看他拉门德尔松和勃拉姆斯的协奏曲。在颤音方面，在音量方面，在不协和音程中特别紧张的音调（勃拉姆斯）方面，我们都听得到其中的区别。这是惊人的体现新形象的本领。阿尔图尔·鲁宾什坦由于异常的质朴和高尚的乐句处理而得到我的好感。就拿他演奏肖邦作品来说吧，我要有点离题了。我又想谈谈传统的问题。我有一张很有意思的唱片——20世纪初钢丝录音的复制品。在那里杰出的演奏家们用钢琴演奏了太古典作曲家的作品。他们的解释和我们习惯的解释多么不同，这点令人惊讶，但是另一方面却又是理所当然的。有一次我们在音乐会上演奏了韦伯恩配器的巴赫的利切卡尔曲。这是20年代点描派手法作的配器。首先使我惊奇的是数不清的ritenuto和速度变化，简直每隔两小节来一次，而这是巴赫根本没有的东西。我同一位权威音乐家商量一下，他告诉我说，威柏恩是采用当时惯用的浪漫派解释风格来做这个的——他把rubato固定了下来。用一种速度演奏被认为是错误的。钢丝录音唱片集证实了这个情况。象帕德雷夫斯基、沙尔文卡和布卓尼这样的大演奏家……他们是怎样演奏肖邦作品的？许许多多精致奇巧的速度变化，有时连左右手都弹得不齐。所以威柏恩给巴赫的音乐配器，是反映了当时不想保持模范的严谨的解释风格。

而阿尔图尔·鲁宾什坦尽管年迈，却是一位十分现代化的钢琴家。他弹肖邦作品时几乎不变速度。在这方面他彷佛脱离了传统，因为通常认为肖邦作品随便怎样演奏都可以，只要不照谱上写

的弹就行。据说肖邦自己就用rubato，这就是演奏他的作品的“传统”。但是第一，这是经过一百二十年的口传，能相信吗？第二，rubato是什么？大概我们现在采用的自然的乐句处理可以算是rubato。不论什么乐句都不能按照拍节器来演奏，而且毕竟一切真正生动的音乐进行都是这样的。可是这里说的是rubato的程度。据肖邦的同代人回忆，肖邦在什么地方放慢了速度，下一代人为了显示他们熟悉传统，就把这个放慢扩大了。最后这一切成为十分荒谬的规模。阿尔图尔·鲁宾什坦演奏肖邦的音乐就仿佛他生平第一次见到这些谱子。这说明他随着时代前进。难怪他不老态龙钟。他永远是年轻的——是一位十分神奇的人物。

李赫特尔的形象思维以惊人的力量表现出来。虽然他的外表姿态相当拘谨，但是同时……他是怎样演奏，比如说德彪西的作品呵！某些前奏曲如《西风所听到的》有着怎样的悲剧性啊！他弹得让你也经受着狂风暴雨和船舶遇险。

奥伊斯特拉赫除了具有乐句处理中高尚的音乐感以外，以智力和对听众的高度责任感使人为之倾倒。他发烧到四十度以上时才取消音乐会，四十度以下他仍旧演出。他比谁都客气殷勤。应当承认，有些独奏家喜欢任性胡来，在某种程度上他们以此来提高人家对他们的兴趣：听众来听某些大名鼎鼎的人物的音乐会时会感到双重的快乐，首先是艺术观感，其次是因为好不容易弄到票子而音乐会到底还是举行了感到庆幸……

当独奏家的有感染力的影响把独裁者的指挥家变成“僚机”而指挥家把独奏家的解释当作自己的解释全盘接受下来，在这样的情况下就会产生真正共同合作的演奏，它和乐队演奏一样既意味着服从人家的意志，又意味着以自己的个性去充实。这时你就

会忘记谁是“主要的”，谁是“次要的”，而干脆陶醉于心心相印的幸福中了。这就是你的最高目的！

第七章　现代对音乐解释的处理方法和指挥家的理智

拉：在身为艺术家的指挥家身上，感情和理智的关系是一个极其复杂的现象。如果过去没有发生重新评价这个关系的问题，那么现在就发生了。比如说前浪漫主义音乐或现代音乐吧，它充满了感情，但是想适当地解释它就不仅要有直觉，而且还要有理智。可见只把象拉赫玛尼诺夫或斯克里亚宾那样的音乐演奏得很辉煌生色的人，也许会不理解这种解释的。

康：第一，大演奏家的感情总是和分析结合在一起，也就是说总是和理智因素结合在一起的。第二，今天解释浪漫派音乐也愈来愈需要理解音乐，以便使音乐与我们的时代有关。第三嘛，如果演奏家的热情和感情同他的分析能力不相称，但是它们在某些风格的音乐中却很有成效——好吧，这个演奏家会把柴科夫斯基的音乐演奏得更好些，然而别的演奏家会把肖斯塔科维奇的音乐演奏得更好些……我相信，无所不能的指挥家是没有的，而且大概在最伟大的指挥家中间也是没有的。想必尼基什（我们只听人说他的事）无法把一切作品都指挥得一样出色。托斯卡尼尼精妙地解释了瓦格纳、法国作曲家的作品和意大利音乐，但是贝多芬的音乐他处理得不大成功。

当然，每个指挥家愿意而且应当指挥一切音乐——古典音乐和现代音乐。但是他解释的各种风格的音乐大概不会一样有效

果。我指挥标题音乐好象不大成功，在那里我的想象力被极其具体的情节束缚住了。可是我在“纯”交响乐——贝多芬、勃拉姆斯、马勒、柴科夫斯基、肖斯塔科维奇的交响乐——中仿佛看到自己的“情节”，这在排练时对我有帮助。区别在于标题音乐通过声音来叙述事件，而在“交响”音乐中音乐本身产生标题性联想并加以发展。听众跟随着这个发展，同时又用自己个人的看法补充了音乐。所以这种音乐比较难于理解，因为它要求积极主动的共同创造。

拉：你是怎样看待更理性的音乐，比如说斯特拉文斯基的音乐的？

康：我不演出斯特拉文斯基的后期作品，如果不算伴奏，他的三乐章的交响乐以后的作品我都不指挥。但是我却很喜欢《春祭》和《彼特鲁什卡》。看来《春祭》是如此热闹的作品，而我却认为它十分抒情。这里我尽力设法压住大鼓，而使音乐富有诗情画意。我想象大雪过后大自然苏醒时的馨香、海岸上巨大鸟群的集栖地。仿佛大地香气四溢，艳阳照耀。我处理《春祭》的方法和处理别的经典作品的方法一样——运用联想的方法。总之别的处理音乐的方法我找不到。

拉：在指挥家的活动中，哪里需要偏重技术处理方法，哪里需要偏重热情洋溢，哪里需要偏重理智？

康：很难按同等的意义来回答。技术处理是在家准备好和在排练时实现的，而热情洋溢多半发生在音乐会上。当你研究那必须把各乐章的相互关系弄清楚和探索作者的意图的、严肃的哲理性作品时，理智就会出现。这需要考虑和需要时间，在音乐会上再去“想”就晚了。这里你应当使事先准备好的联想渲染得十分热情，而且得到乐队响应的支持。但是，要知道掌握作品的过程本身就是在家里准备时也是需要情绪激昂的。所以把指挥家表达作品的

这三个方面截然分开是不可能的。

拉：现代作曲家，甚至用传统手法写作的现代作曲家的音乐是否刺激指挥家理智的发展？这个音乐也更加复杂了，不是吗？

康：我认为，应当从深入内容的观点来看一切。可是这在任何一种风格中都是很难做到的。这种音乐和经典音乐有什么不同？读总谱比较复杂，分析和声、揭示织体的一切特点比较难。但是这不过是技术分析——在克服读谱的困难方面它也需要做适当的准备。指挥家的理智不表现在这里，而表现在如何理解作者的哲理性构思方面。请你相信，在我从事指挥的第三十七个年头才拿起贝多芬第九交响乐来指挥（在这以前我害怕碰它），它要比20世纪许多作曲家大多数最复杂的作品还难许多倍。解释的复杂并不取决于写法本身的复杂。我甚至还想，问题正好相反——莫扎特的简单的交响乐从哲理上解释起来，要比拉威尔、德彪西，尤其是浪漫派的音乐难得多。

拉：你是否想说，技术的复杂遮盖了某种内容的欠缺？

康：不总是如此，不过有时是如此。另一方面，配器法中原来就有感情洋溢的构思，比如说，拉威尔的音流本身就辉煌生色，以致于指挥家只要在技术上照他的指示去办，乐曲本身就不言自明了。而莫扎特或海顿的作品仿佛没有什么可演奏的。但是从形式方面去表达乐谱上的一切可能并不理解作曲家的真正意图。

拉：莫扎特音乐中有许多东西仿佛面向未来，随着我们发现新东西的机会的增多，我们在莫扎特音乐中经常找到这个……

康：不错，这音乐从来也不衰老，不管演奏者怎样经常碰它，它也不令人厌烦。《费加罗的婚姻》我指挥了七十次。而且每场演出我都找到新的色调。我甚至对给自己提出这样的目标感到兴趣："今天我要留心听听中提琴声部了。"它们在每个分曲中绣自己的

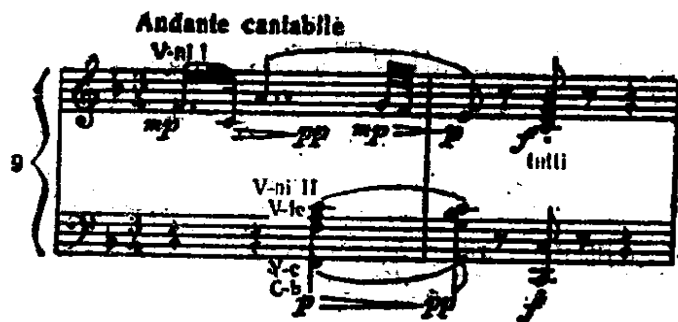
花样。不光是和声伴奏，而且那有自己的对位和生命力的独特的线条——真是令人赞叹的智慧；每个声部都是这样的丰富，非常惊人的清晰和纯洁。

但是我们回到理智和探索内容的问题上来吧。在莫扎特的时代，记谱，更正确地说，记谱的某些方面所表明的东西和我们现在理解的不一样。比如说，莫扎特运用表情符号的方法吧。首先，它不是上下有差别的，其次，他不是根据乐句处理来写力度记号的。马勒和勃拉姆斯的渐强渐弱记号指出乐句的构造；而莫扎特则不然。他多半是把突然的低潮、subito *pp* 或 *f*，也就是把音响的情绪变化记下来。如果谱上写着 *p* 而且长达两页，那怎么办呢？一直用同样的声音演奏吗？但是乐句在某种程度上应当把它造起来，而这就要求力度变化。指挥家的理智就应当表现在怎样造句这方面。

我在解释乐句处理方面表情符号用得很少的音乐时，制定了一条原则——对我来说，重要的是决定这个旋律是起源于声乐，还是起源于器乐。

现在我来详细说明一下。整个音乐是从歌舞中产生。舞蹈是节奏的势力范围，起初与打击乐器有关。显然，器乐的开始阶段起源于旋律的歌唱性。出现了各式各样发挥歌唱的可能性的乐器。但是，大概从 18 世纪末叶开始交响音乐中才能把特有的起源于器乐的旋律的出现记下来。举例说，海顿和莫扎特的许多交响乐的末乐章或是贝多芬第七交响乐的末乐章的主部主题连唱都很难唱。当然，把主题分成“器乐的”和“声乐的”是相对而言的，有时很难确切地说明它们的性质，但是有一些事情是不容争辩的——这位贝多芬的小提琴协奏曲的副部主题不由得叫人想唱起来，至于第九交响乐的“欢乐主题”就更不必说了。

于是我琢磨乐句处理时需要决定，旋律来自器乐的曲调，还是来自声乐的歌调，从而相应地标上速度的细微变化。器乐的特点是平稳地奏音和处理乐句时力度的起伏是长时间的。歌唱的特点则是“吐气”——在同一个音符上音量的增减，这是由气流的加强而造成的，是由发声法，也许是由歌词所决定的。所以，比如说，交响乐《朱庇特》第二乐章头两小节的乐句我处理成用“呼气”歌唱，在长音符时几乎一直唱到声音消失（从而为和声清晰地进来“腾出”地方），然后在第三拍上的和弦也在“消失”时比较清晰地发出最后两个三十二分音符。这个乐句的处理大致记录如下：



而舒柏特的未完成交响乐第二乐章建立在弦乐组切分音的基础上的副部主题则显然是器乐性质——很难想象在如此长的慢速度段落用声音十分均匀的人声来表现它。这里的任务正相反——不要使力度表情支离破碎，而要使双簧管或单簧管做到音量和颤音绝对相同，从而使 dim. 在呼应结束时达到演唱所做不到的 *pp*。

我想，这个原则对指挥家分析旋律句的结构会有所帮助。舒曼早在《对青年音乐家的忠告》一文中就写道：“把你演奏的一切都唱出来。”把这点应用到乐队演奏时我要说：让器乐演奏者象唱歌那样去处理乐句，如果不能唱，那就根据能把这句表现得最好的乐器的本性去造句。

拉：只凭情绪洋溢是不是某些指挥家的缺点？你是否认为，现

在指挥家比任何时候都需要高度的理智，也就是说不仅需要深刻理解音乐的本质，而且还需要有从多方面广泛获得的思考的本领？

康：这是毫无疑问的。否则表演艺术就不会有什么进步。看来古老的前古典主义音乐、古典音乐或浪漫派音乐已很明显不用解释了，但是今天我们不能把它演奏得象录音初期（也就是五十年前）那样。不但如此，三十年前行得通的演奏解释现在已经对我们不合适了。就是不提另一种对作品内容的哲理性看法的话，时代的脉搏和时代感也迫使我们多少有点改弦更张了。我相信，象柴科夫斯基第三组曲中的谐谑曲这样难演奏的作品（就是现在也不是每个乐队都能演奏得很好）在当时演奏起来要慢得多，而且不仅是因为无法遵照作者所写的拍节器标示来演奏。这首谐谑曲是一派凶多吉少的忙乱景象，那里不以强拍为依据，而切分音上的重音也产生一种“稍跛地急忙”的印象。但是，你把当时和现在的生活节奏比较一下就会明白，现在我们会觉得一百年前的“急忙”也许只是 con moto 而已。

我们常常想起布鲁诺·瓦尔特。他已经生活在录音的时代（死于 1962 年）。然而对我来说，他虽然是一位大指挥家，但是 20 世纪初的指挥家。为什么呢？因为他的表演思维是飞机问世前人们的思维，那时候的速度概念是不同的。他解释的一切都是完整的流利的，依我看尖锐的冲突消除了。当然，我们衷心地敬重他：他有多愁善感和高尚优雅的品质，庄严和安然的感觉，正好是勃拉姆斯和勃鲁克纳的时代所固有的东西。但是，我觉得现在他的录音已经不时兴了。再过五十年这些录音就会被人当成古董了：当然，总有一天我们现在的录音也会被人看成古董的。唉，演出生涯是短促的。光阴流逝，表演艺术也就是表演解释在不断起变化，而且在起根本变化。

有人送我一张“德国唱片公司”出的唱片——查理·斯特劳斯和卡尔·彪姆这两位大指挥家演奏的莫扎特的g小调交响乐。斯特劳斯的录音是30年代初的钢丝录音，是复制品，第二个录音则是60年代的录音。这真是天壤之别。听斯特劳斯的录音不能不感到气忿。这是我们绝对不能接受的博物馆式的莫扎特音乐。十分缓慢，表情变化方面毫无对比——而且不仅因为录音技术的缘故，还由于演奏家的无冲突思维的缘故。要知道我们是生活在矛盾尖锐化的时代，我们的力度变化是比较突出的。我认为，强烈的力度对比反映了今天善与恶每日不断发生冲突的世界的实质。音乐也应当表现生活中的积极斗争——庸俗的宽宏大量是行不通的。时代不同了，我们对音乐的要求也不同了……如今我们能给音乐“添上”的潜台词也增多了。难道可以想象，原子弹爆炸不给人们另一种关于大灾难的概念吗？在威尔第的时代，人们等待基督二次降世——天使长一吹号，最后审判就要开始。我想，他的同代人能有的最可怕的联想是地震和人遭到地震时的感觉。现在我们就知道，在广岛烧熔的余迹留在柏油马路上，一切生物都死去——谁也不可能死里逃生——这是根据现实事件的另一种无常感觉。因此现在我们演奏威尔第的其中有宏伟壮观的小号吹出的“上帝审判”的安魂曲时，它使我们产生更可怕的形象。可见人类的感情与知识是受积累起来的经验所支配的，因而古老的音乐不可能演奏得和过去一样。

拉：当然，每个音乐家都是时代之子。但是，从严格的艺术意义来讲，每个演奏家都能算是当代的演奏家吗？依你看，演奏家是不是“当代的”演奏家由什么因素来决定？

康：要看他是否与时代共呼吸。如果翻译成表演艺术的特征的话，这就是速度、各部分的对比（形式）和特别引人注目的冲突

性。这个问题上面已经讲过了。但是也不能忘记，破坏作者的风格是不容许的。我举一个例子来说明：在贝多芬第九交响乐第一乐章的尾声中，必须使渐强达到最强的音响(在主部主题最后一次出现之前)。现在我们做到这点的可能性要比过去大得多，因为每个乐队的弦乐编制要大得多，他们的声音也大得多。除此以外，我们还采用使木管重叠的方法。但是我认识一个指挥家，他在这里用了几支长号。这就违背了原来的风格——贝多芬把长号用在这部交响乐的后面几个乐章里，如果他认为这里也需要用的话，他本可以这样做的。

谈到比较快的速度时，我也希望大家不要把我的话理解得太死了：在今天完全没有必要把所有的快速度演奏得尽量地快。我觉得，凡是与表现活动的速度(神速性、飞翔、马达性，等等)有显著类同的地方，我们有权假定认为，作者的同代人对一切的感觉要比我们慢。我们拿乘轿式马车、乘喷气式飞机或乘火箭旅行的时间和空间感觉比较一下就行了。但是人的情感在有史以来的几千年中基本上没有改变。所以，用加快速度的办法来使这个音乐"现代化"显然会背离作者的构思，因而也会"失去"原来的风格。

这里还有一个说明表演艺术进步的事例：说起本世纪初的录音时，我提到了一个如今和我们格格不入的特点——频繁地改变速度。这是浪漫主义时期典型的表演风格。今天我们则努力设法大范围地掌握整个作品。细小频繁的变化会破坏形式感。我觉得，大量的消息报道和我们生活的整个速度指使我们更多地运用"广角镜头"，而不去欣赏美丽的细节。不用说，我们也能从细节的美得到美感的快乐，但是方向是由一般到个别，而不是相反。

第八章　论演奏构思

（谈谈三部名作的处理）

拉：我们相当详细地讨论了你的构思的形成过程，讨论了如何把构思传达给乐队，如何在音乐会上演奏给人们听。但是你是否认为，在我们的谈话中“构思”这概念本身有点抽象？大概必须更具体地叙述指挥家的看法，也就是说必须直接说明你处理某个作品的演奏布局。当然，音乐服从它自己特有的、不适用于姊妹艺术的规律。但是，听众理解音乐的形式却是多种多样的。而且音乐作为最不具体的艺术往往引起最不相同的情感。有人感到它是色阶，有人联想到个人的心情感受，还有人觉得这是模糊地可加以解释的一种激情，等等。根据你屡次发表的意见来看，你是一个善于具体地说出自己的联想而且把音乐形象和生活现象结合起来的人。我明白，这种“情节”对一部分作品来说也许是清清楚楚的，而另外的作品则不提供如此明确的“图画”。所以，最好挑选几部标题你看得很清楚的作品来讲。

康：首先我想预先作几点声明，为的是驳斥人们初听到时完全可能产生的指责，他们会指责我处理音乐简单化和庸俗化。大家知道，有两种交响音乐。一种是标题音乐（柏辽兹、李斯特、里姆斯基-科萨科夫、理查·斯特劳斯等等），也就是有情节的音乐。在这里你有可能注意作者所规定的事件的发展，通常作品的形式受文学或别的原著的支配，音乐的音响造型效果很容易用言语来说明。

指挥家的任务是找到有情节的事情与其音乐陈述一致的地方，并且同乐队和听众一起投入作品可允许的唯一心理状态。

根据“纯”交响法的规律写出来的音乐，也就是遵照乐思本身的发展、它的变化以及对比的情绪的冲突创作出来的音乐，则是另一回事了。这种音乐初看来无法用言语来解释，这里不可能有头有尾地叙述“事件”的经过，因为音乐产生出各人想得不一样的形象，看来强迫所有的人都有同样的联想就等于强制听众的艺术想象。然而值得注意的是：演奏家愈是高明，他发出的催眠作用愈是强烈，成千上万的听众脑海中产生的形象就愈相似，大多数的听众就愈能够具体地描述自己的心情、情绪和感觉。我们回忆一下上面已经谈过的关于吉列尔斯和李赫特尔两人如何解释李斯特的降E大调协奏曲第一句的例子(见第七章)。不用说，这样有威力的艺术家所起的如此不相同的激情作用应当在大厅中产生相应的联想。因此，在“无情节”的音乐中也可以找到几个决定自己对作品心理的处理的支点并且用言语来说明它们的特点。当然，这还不是标题，但是已经是标题的因素了。莫扎特、贝多芬、勃拉姆斯、柴科夫斯基、马勒、普罗科菲耶夫等人的交响乐的每一个段落都产生一些形象和比拟。有时它们与生活情况无关——比如说，音乐可以引起色感和味觉，有时这还是人的心情的概括的表象——爱情、憎恨、凶狠、温柔、恐惧等等。一般地说，坐在大厅中的大多数听众的这些联想都很相似，尽管表达的方式会截然不同。本来在柴科夫斯基第六交响乐的展开部中，未必有人会听到欢天喜地的快乐心情。既然指挥家是以自己的意志去感染别的艺术家，他就应当锻炼自己的想象力到这样的地步，以致于他可以在一种联想不大有效时再举出许许多多同一内容的联想来。在与上述的相同的作品中，当你感觉不到有一条统一全曲的标题性线条时，你一定

要找到几个"小岛"，在那里你可以提醒一下艺术形象，援引比拟，用别的乐曲中的例子或是用和文学绘画比拟的方法来说明乐曲的心理状态。指挥家还在家里用功时就应当找到最清楚和确切地说明自己的心情感受的话，随着掌握材料的程度逐步加强和充实它们，深入体验它们。于是这些"小岛"就会逐渐开始靠拢，留下来的"空隙"——我们还无法用言语来说明的音乐——就会愈来愈少。

远不是每部交响作品都可以拿来仔细地"翻译"的。但是，个别的段落的心情你考虑得愈深入，你就愈明白它们变换的逻辑。于是在某些作品中，当你的"小岛"组成的列岛开始变得相当密集时，你就可以搭桥把它们联合起来：一种与情节相似的标题性逻辑就开始现出来了。这时你就会有那种识破秘密的感觉，那种帮助你把作品当作整体来解释和决定你的演奏构思的译谱感觉。

为什么试图把崇高的声音的语言翻译成毫无诗意的生活中的比喻？我并没有把纯属自己个人的感觉强加于任何人，但是它在演出时帮助我个人找到那种在庞大的作品所必需的心理上的紧张，并且把形式塑造得合乎逻辑的连续的过程。使那些实现指挥家的意图的演奏员也来完成这样的构思，就能排除演出时的意外情况——音乐会上不可避免的即兴演奏将始终在"既定的布局"的范围内：乐队演奏员将自觉地加入指挥家的激情并且主动地帮助他。我要强调指出，我试试找到作品的合乎逻辑的标题（希望大家不要把"标题"，尤其是"情节"这两个词理解得太死，而且不要和有实例的概念掺和在一起），我决不把这个与猜中作曲家的构思混为一谈。我丝毫不怀疑，大多数作者只受音乐本身发展的逻辑的支配，他们绝对不给自己指出标题性的任务。所以我总是预先声明，我的看法是很主观的，而且我决不代表作者来对音乐加以注

解。

你把自己的构思告诉乐队时，完全不必象下面要介绍的那样讲得详详细细。谈到某些我觉得可以“翻译”的作品时，只要三言两语地描述一下自己的标题就够了。其余的细节你可以在你无法通过演奏本身来使乐队也感染上必要的情绪时再拿出来。

拉：这里产生一个重要的问题：要不要让听众也接受你深入研究出来的作品的标题？

康：我想，不可能用一个字来回答这个问题。这取决于听众。也许老练的听众会拒绝这种分析，因为这仿佛意味着事先把激情强加于人，而且这可能引起相应的反抗。这里你的演奏很有说服力，再加上节目单上的简介的一些暗示，就能把听众的想象引向你需要的方向，并且使听众的联想不显差别。如果你给没有准备的听众演出的话，那是另一回事了。在开场白中叙述一下你的标题（举一下乐例也很好）对这样的听众积极主动地听音乐有很大的帮助。坐在大厅中的人等着证实刚才所说的一切，他思想上可以对某些东西提出异议，但是主要的是他注意着音乐的发展，而不是消极被动地跟着音乐走，常常根据“喜欢一不喜欢”、“美一不美”的原则而走神。这种开场白就好象是扶着孩子学走路。他逐渐不再需要帮助了，可是有了这个帮助他的头几步就会走得快些。从感情上促使没有经验的听众往需要的方向走会帮助他们进入复杂的音响世界。

拉：但是人们会反驳说，这太主观了，既有标题，作者自己就能够写开场白，用言语来叙述音乐会使音乐失去特点和变得平庸等等。

康：我要再说一遍，这是演奏家和注释者的标题，而不是作曲家的标题。每位大演奏家自觉地或不自觉地都有这样的标题，而

且通过演奏来使听众接受它。我想，现在表演艺术的进步在许多方面取决于如何分析大艺术家的演奏解释。没有“形象的”比喻是不可能作这样的分析的。而且除此以外，我介绍那反对把交响音乐“变得平庸”的人参考一下柴科夫斯基写给梅克夫人的那封有名的、详尽解释第四交响乐的信。现在我们听这部交响乐时，已经无法丢开作者自述的标题，而且任何人也不会想要指责柴科夫斯基搞庸俗化①。我觉得，这封信充分证明解释者有权用言语把自己的构思告诉听众，尤其是乐队演奏员！

现在我们可以转到我个人对作品的处理的具体实例上，我尽力设法根据音乐所产生的联想仿佛给这几部作品“配上”了标题。我们就拿巴托克的乐队协奏曲、拉赫玛尼诺夫的《交响舞曲》和肖斯塔科维奇的第十五交响乐为例。依我看，这三部作品有一个共同点：对我来说它们都有自传性。除此以外，前两部无疑地是怀念故土的作品。

巴托克的乐队协奏曲

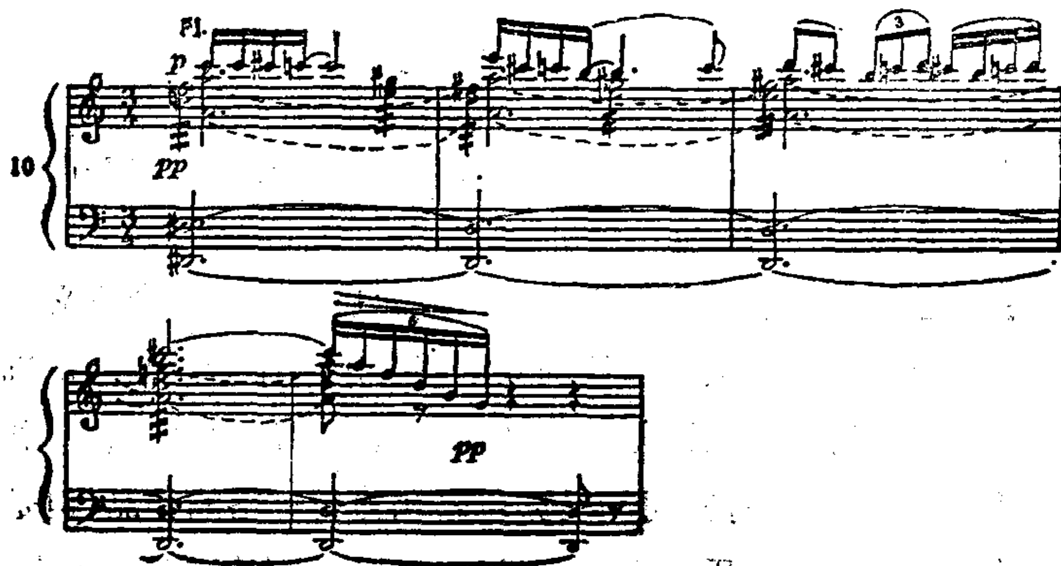
拉：你是否认为协奏曲与作者的一生遭遇有关？协奏曲是主观的还是客观的？

康：这是他最后的一部作品——最悲痛和最有社会意义。巴托克把整个音乐的一生贡献给确立民间音乐创作为思维的基础的事业。《弦乐器、打击乐器和钢片琴的音乐》、《舞蹈组曲》、《马扎尔的图画》等等都是具有鲜明的民族色彩和独具一格的作品。但是它们是局限于一地的性质。作者的思想仿佛封锁在民族的圈子里，

① 第五交响乐也是“命运的”交响乐，作者并没有给它规定什么标题，不过显然它也是可以这样去加以解释的，虽然不是一种解释（想想人们关于末乐章的争论）。

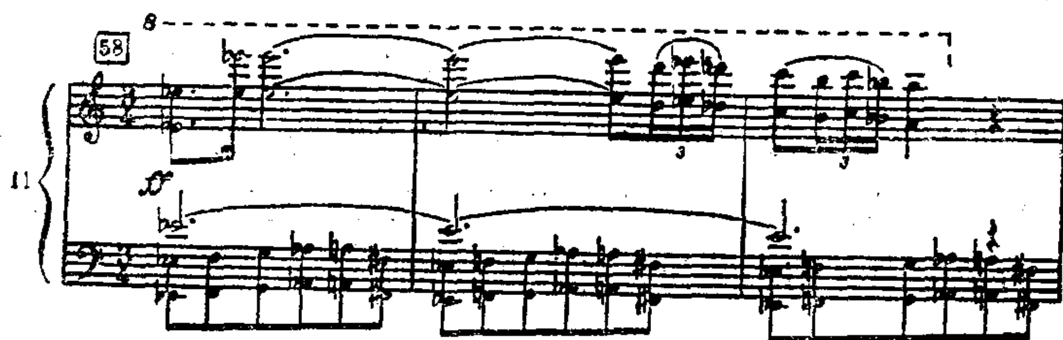
而且它们很少使人感到与任何别的国家有什么相同之处。协奏曲中反映了比较综合的事件——被蹂躏的祖国的命运、人民的命运。这里作者的思考和事件的反映触及一切人的感情——协奏曲当然是客观的。

这部作品有五个乐章。协奏曲没有遵循传统的交响乐公式。可是第一乐章却是用奏鸣曲快板形式写成的。这是有主导主题的作品。我认为，引子是人在"倾听"遥远的祖国的召唤。① 起初低音的四度进行（旋律的四度结构通常是巴托克的创作特点）描绘了某种紧张的沉寂。小提琴和中提琴簌簌响的震音仿佛作为中景而出现。没有什么清晰的和声，从一个音符按半音愈来愈向外扩展，接着再往回收缩。长笛的"尚未定形的" staccato 有点象"莫尔斯电码"。最后作品的主要旋律出现了（高音区中的长笛）。我觉得这是失去的祖国的主导主题。旋律孤单和悲戚，仿佛没有说完（四小节后向下爬行）。



① 我们认为本书作者（知名的有权威的演奏家也是一样）有权利"译解"音乐的一些片断和探索其中的具体情节，但是有必要再次强调指出，在这样的情况下，这些解释必然带有主观性。——编者

四度进行又重出现，但是已经比较固定和平稳了。现在这主题由三个小号以和声形式陈述出来，它的性质是平静和雄伟的。然后仿佛是一阵绝望的迸发。这是背井离乡的人的感情。痉挛性的喊声和哀号；弦乐组有时把主题的片断传给木管组。在第 58 小节中已经可以感觉到彻底的绝望了：



（这个材料后来在悲歌的第三乐章中加以展开。）

情绪的增长象跳跃前的准备一样，小的休止之后 Allegro Vivace 便开始了。这段音乐与祖国的形象毫无关系。神经质的节奏，3/8 拍与 2/8 拍的交替出现——非倍数性的，总是忽而停顿，忽而跳跃：

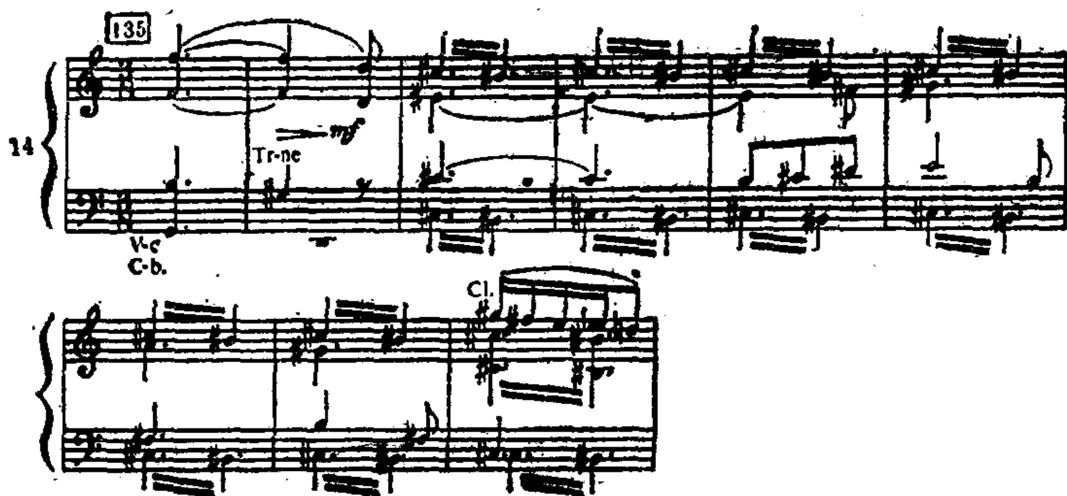
Allegro vivace
V-ni I
V-ni II
V-le
Cor.
Fag.
V-c
C-b.
12

97
13

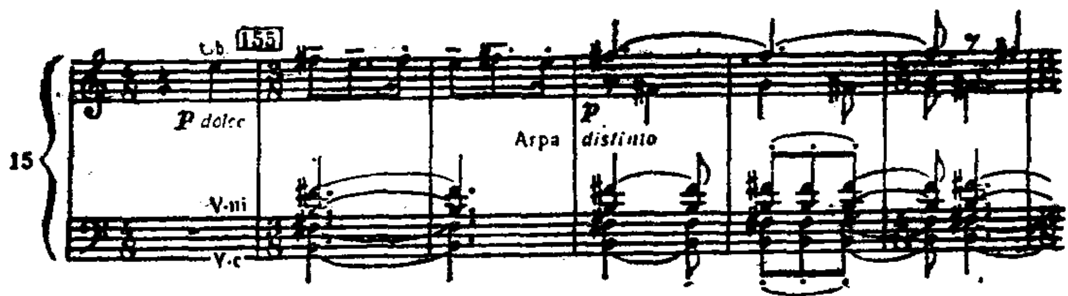
有时其中夹杂着某些比较亲切的音调（心灵在诉怨）：
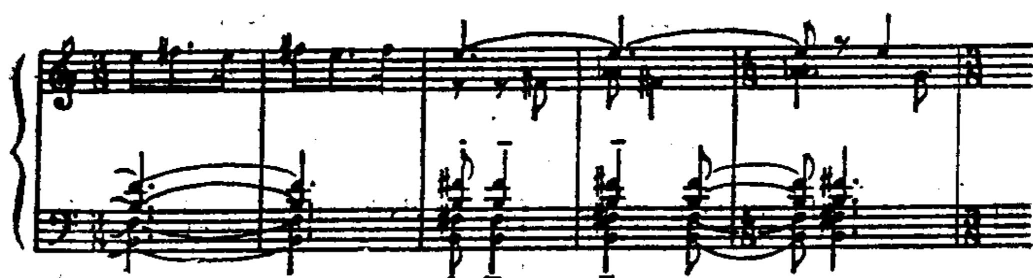


这里的音乐比较抒情，不过同时木管的音型纠缠不已地响着（很遗憾，它们听不大出来，因此我建议把拉长音的弦乐组放轻些，让木管清晰地吹出这几句）——这是周围忙忙乱乱的、总是打搅的世界的斑斑点点。接着主题由长号吹出来，它具有英雄性。它只陈述一次，好象号召人们去做什么新的事情的呼声：



显然新的东西出现了：匈牙利和罗马尼亚的农村曲调；这种音乐的特点是二拍与三拍交替使用。这仿佛是牧童吹的曲调。这
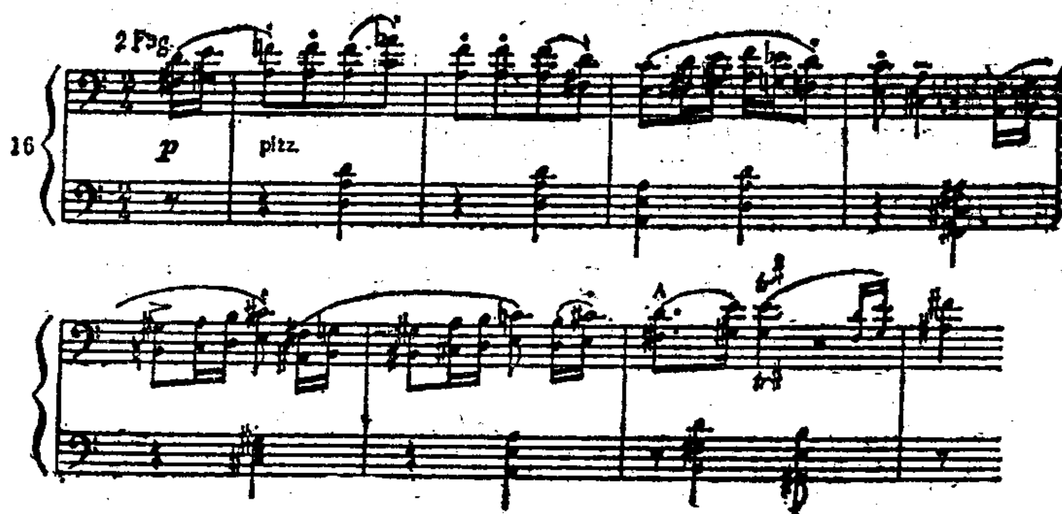




里和前面有很大的力度对比——一切不超过 *p*（仿佛沉入回忆中）。

于是在第231小节中，展开部的开头突然插进来。你打开窗子,陌生世界的嘈杂声就闯入屋内。神经质的音调又出现,愈来愈坚决(不错,有一段“解脱”是例外，这里又是一片为时不长的抒情——第272小节中的黑管独奏:人想得出神,又超脱现实了)。随后那已出现过的、由长号吹出的英雄性曲调闯了进来。现在它先是倒影，后又恢复常态，然后以完全卡农的形式长时间地纠缠不已。
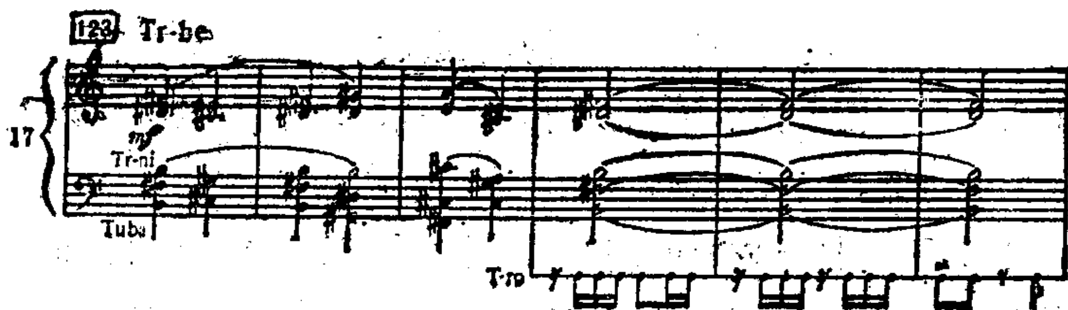
一切都很刚毅而且叫人很难受,简直是一架要命的绞肉机。有点象那个开得最响的、叫人什么也听不到的扩音器。铜管愈“凿”愈响。当其余的乐器奏出混乱世界的主题时，这片断的意义上的倾向性就逐渐清楚了。音乐进行突然中断——农村主题又返回来了。这里第二竖琴甚至模仿匈牙利洋琴（作者在谱上写着应当用小木棒或小金属棒来弹奏)。但是尾声出现了,它让我们重新回到今天的世界。第一主题最后一次陈述起先并没有把节奏走乱的现象,但后来又出现了不对称的结构,它造成一种人在周围的机械世界里愈来愈惊慌失措的感觉。结束第一乐章的刚毅的主题好象在彻底把他压倒。
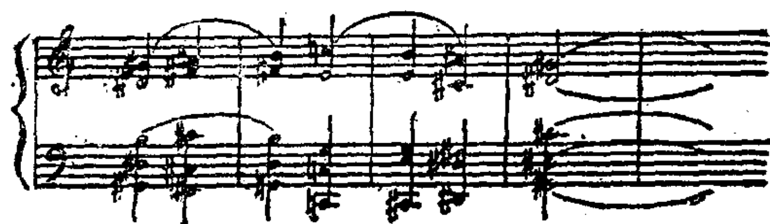
第二乐章叫作《成双的游戏》,它把我们带到了匈牙利。如果从字面上来理解这个标题,那末这显示了作者的技术性技巧。这里所

谈的是成双的乐器：两支大管、两支双簧管、两支单簧管等轮流吹奏。我们看到一个显明的例子，说明严整的形式结构怎样充满了深刻的思想意义。对我来说，协奏曲的第二乐章描绘了一幅具体的图画——农村星期天的早晨。你听，小鼓在敲击着切分的、“漫不经心的”音型。我以为这是农村中被一些声音打破的寂静。小鼓的主导主题贯穿始终。它的音型精巧奇异，但是它是千篇一律的。两支大管进来——这是某种安静的家禽，也许是两只鹅在街上漫步。



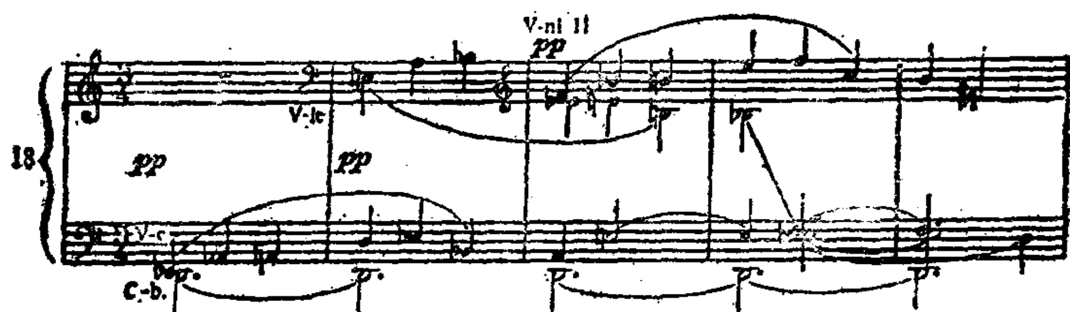
两支双簧管——母鸡的咕咕叫，两支单簧管——也是这类的声音，也就是说这些都描写总在活动着的动物：它们是不知道什么星期天的……铜管吹起圣咏——这是农民们心平气和、高高兴兴地去教堂做礼拜。





这一切都由那小鼓的敲击声伴随着。随后是再现部——农村生活（成双）的声音又出现了。整个乐章是一种情绪——毫无冲突。你回忆遥远的过去时，这些回忆总是美好的和幸福的。所以这是一幅安闲的田园生活图画，但是带点忧愁和温和的幽默。大概这好象由于昔日美好的时光一去不复返而发出的苦笑。这里的宁静气氛在巴托克的创作中是罕见的。在整个协奏曲中只有这个乐章自始至终贯穿着田园诗式的诗情画意。没有超过*f*的力度变化，而且*f*不是威胁性的，而是柔和的。

第三乐章——悲歌。这是一片可怕的、紧张的、夹杂着绝望的迸发的寂静。这里也是回忆，但却是另一种回忆。也是农村的景色，可却是灾难来临之前的气氛。在低音提琴与定音鼓的头几个四度进行（协奏曲最初主题的倒影）之后，晦暗的进行就立刻开始。我们等待着什么可怕的东西眼看就要出现。



每个声部的进来都比别的声部高半音，因而造成十分紧张的感觉。竖琴的水拍溅声同单簧管和长笛一起围绕着双簧管的主题，表明忐忑不安的情绪在不断增长着。你的感觉是：暴风雨立刻

就要来临了……

双簧管的主题从B音的三次反复开始，后来它转到短笛上。这仿佛是整个悲歌的主导音符。B音一直不断地反复着——某种发出预报凶兆的恶鸟。这个B音好象不在节奏内(是三拍子的)。双簧管的“爬行”主题造成毫无办法的苦闷感觉。旋律在降B音和升G音之间缠绕。在旋律的背景上这个完全是无调性的B音(短笛)固执地继续发出讨厌的尖叫声。

然后一切被某种喊声(单簧管和双簧管吹的降D音)打断。进行停止了。仿佛池塘中水“玻璃”的形象重新出现（木管和弦乐组的卡农，现在已经是有调性的了)。鸟儿还在自顾自地叫着。接着音乐突然慌乱起来（第34小节)。这里受尽折磨的心灵的号叫比第一乐章中还更具有表现主义的特点(主题是倒影的)。它们伴随

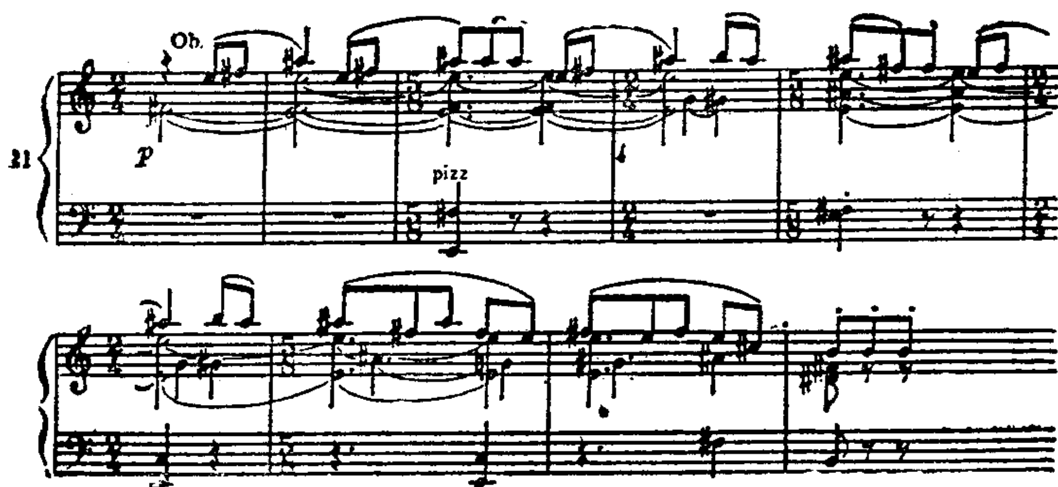
着小号的惊厥的抽搐声——由于痛哭嗓子噎住了。音乐骤然中断——一片不祥的寂静。随后又是这只鸟叫声，加上某种严厉可怕的、隐隐约约的锣声。之后出现中提琴的旋律——令人难受、十分悲痛：

它从双簧管的主题中产生。但是这个旋律比较抒情。最后一个音符停留下来并且决定了没有准备的转调(心灵无法平静，情绪焦急不安)。又是“深渊”的形象，但是第三小节中又是心灵痛苦的迸发。在竖琴和单簧管两次水拍溅声之后，号叫突然停止。我们重

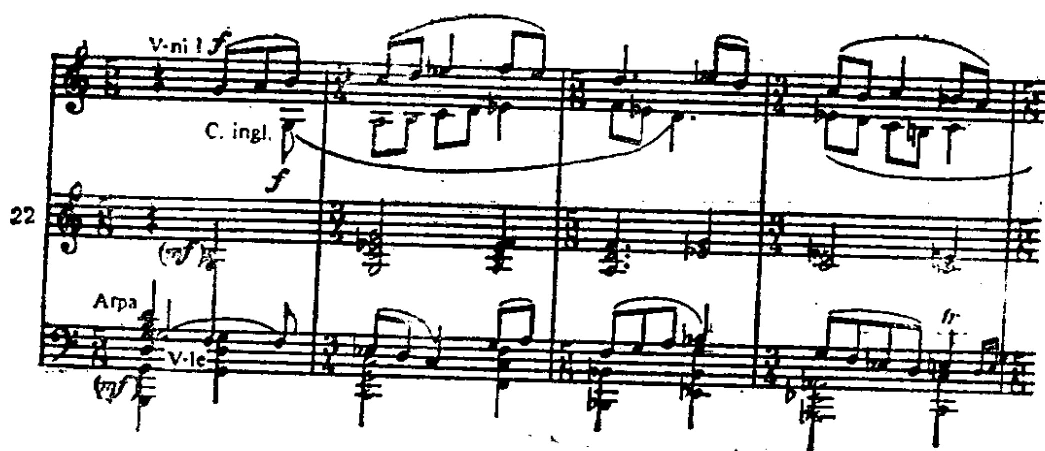
新置身于大自然环抱之中。
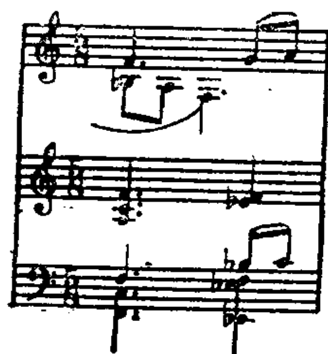
又是暴风雨来临前暂时的平静，终于，四度的主题最后一次由小提琴组陈述出来。它好象已经心平气和了，但是加上弱音器的圆号预示着一种可怕的东西。一切还是以那只“鸟”结束，它就这样停在B音上不动了。不知道我们现在在什么调性上。定音鼓敲着升C，而短笛的无调性的音就这样吊在那里。没有解决——最可怕的还在前面。不满足和空虚——乐章的结束就是这样的。

下一个乐章——中断的间奏曲——最短，但是在我看来最重要。它既说明了过去所发生的事，又说明了将来要发生的事。这是恶势力侵入的写照。它和第二乐章一样，从安闲的田园生活开始。双簧管的五拍子主题明显地表现出来的匈牙利民间性质（好象模仿牧笛）又把我们带到乡村地区。
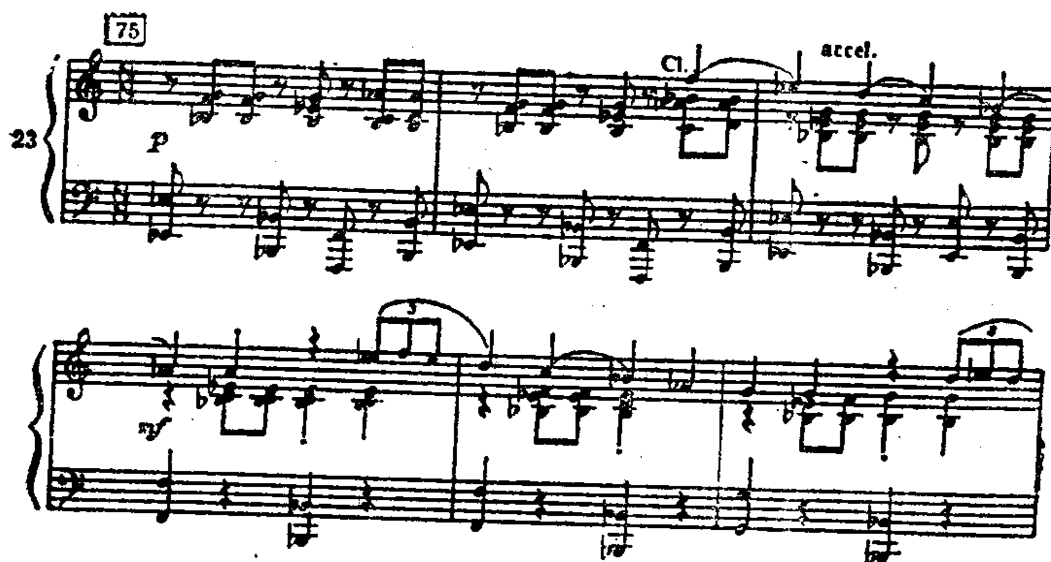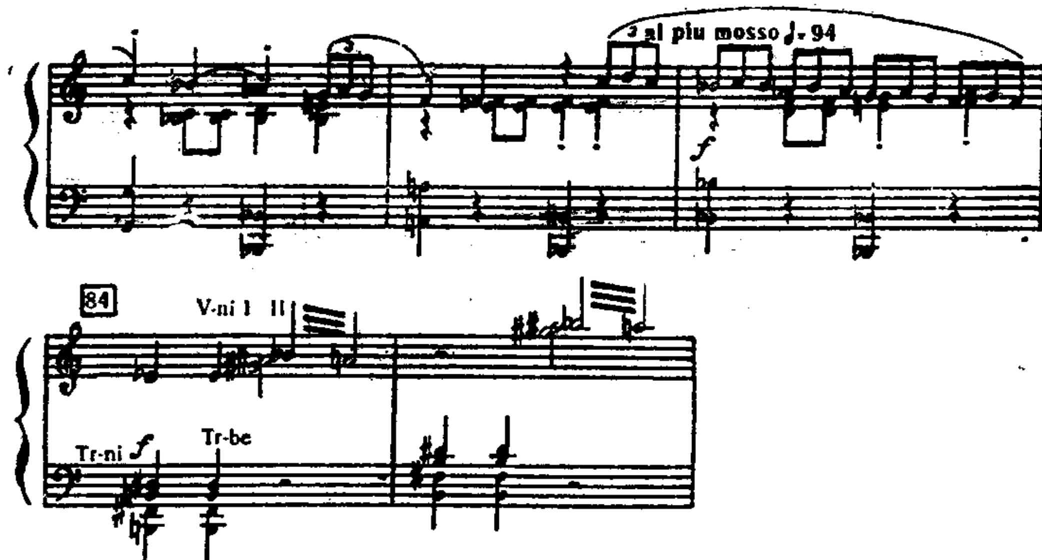


之后是中提琴的旋律（3/4、5/8、7/8拍交替使用），它是热爱祖国的象征。主题异常美妙妍丽。它的非倍数性是这样的自然，以致于你听起来好象拍子的交替是绝对倍数性的。……反复时小提琴和英国管的卡农很有意思（顺便说说，这里英国管听不大出来；必须降低弦乐组的低音和中间声部的音量）。





“牧笛”的声部重新出现，它们转变为民间舞蹈伴奏：一二三，一二，一二三。大家争论不休的旋律就在这个伴奏的背景上露面。





拉：你不认为作者没有发现它和肖斯塔科维奇第七交响乐的主题相似吗？要知道它很象《风流寡妇》的主题，而且它这样的来源能比较合乎逻辑地说明两位作曲家的意图。难道不能设想，他们两人都用它来表现，和气的市民、轻歌剧的爱好者变成了野蛮人吗？

康：根纳季·尼古拉耶维奇·罗日杰斯特文斯基跟我讲过，他问过巴托克的儿子，作者写协奏曲时知道不知道肖斯塔科维奇的第七交响乐。原来巴托克听了托斯卡尼尼指挥的这部交响乐的初演。我不认为，肖斯塔科维奇象你理解的那样采取了这个主题。（本来这只是冗长的"入侵主题"的最后片断，我觉得这里相似是偶然的情况。）但是，我认为有一点是毫无疑问的：巴托克描写法西斯主义，意思是说这是肖斯塔科维奇的主题，而并没有从莱哈尔那里借用主题。戏剧性的促进作用竟完全相符。我相信，这里不是偶然地而完全是有意识地引用主题。本来这个主题十分流行，因为肖斯塔科维奇的交响乐立刻传遍全世界。除此以外，旋律中最后一个音符的反复也正是肖斯塔科维奇的特点。莱哈尔的作品中并没有这个。这个旋律从伦巴舞型的伴奏中产生，起初具有温

和的性质。你丝毫没有怀疑，你以为这个旋律是描绘乡村节日的。但是，速度愈来愈快，从非倍数性的伴奏转为庸俗的 alla breve，突然被震耳的大笑声、野蛮的咬牙切齿声、金属的铿锵声所打断。温和的因素骤然变成了一声狞笑。以下一整段是粗野无礼的大兵的性质：陌生人的皮靴声在你家里响着。主题愈来愈厚颜无耻（小号与小提琴的反向卡农），夹杂着某种幸灾乐祸的大笑声——胜利者扬扬得意的心情（小号的滚舌音、钹和锣的敲击声）。突然这一切在刹那间都停住了，于是我们重新听到故乡雄伟庄严的主题。这是饱受凌辱的但却非常美丽的祖国：无论如何，国家过去屹立不拔，现在仍然屹立不拔，将来也必将屹立不拔！

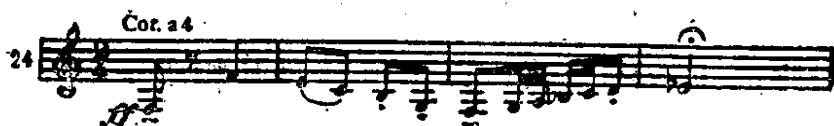
我想，在第 119 小节中应当把总谱里的两个地方改动一下：第一，把力度变化 *p* 改成 *pp*（对受凌辱的祖国的想念比第一次更加悲痛），第二，在祖国的主题出现之前停一下（在休止符上加延长号）。这样一来戏剧性布局就比较清楚了。乐章的整个结尾（倒装再现部）告诉我们，已经无法丢开业已发生的事了。音乐是一段段的、静止不动的：现在"胆怯"的牧笛——不时停下来、长笛的华彩部（不知什么鸟一飞而过），一切都是萎靡不振的。一切以半信半疑结束。某种可怕的东西守在旁边，可是生活仍旧在继续着。

这是意味最深长的乐章，它的标题性异常明确。它是全曲的关键——入侵。今天外来者在祖国当家作主——就是这点向我们说明了怀乡的情绪、心灵热切的流露、暴风雨来临前暂时的寂静。

拉：巴托克谈到过这个乐章中巨大的悲剧，谈到过一种力量，"它在身后留下了骇人听闻的权力和暴力的痕迹，虽然另外一些人却有理想的志向"。刚才你说的与作者的话相似。
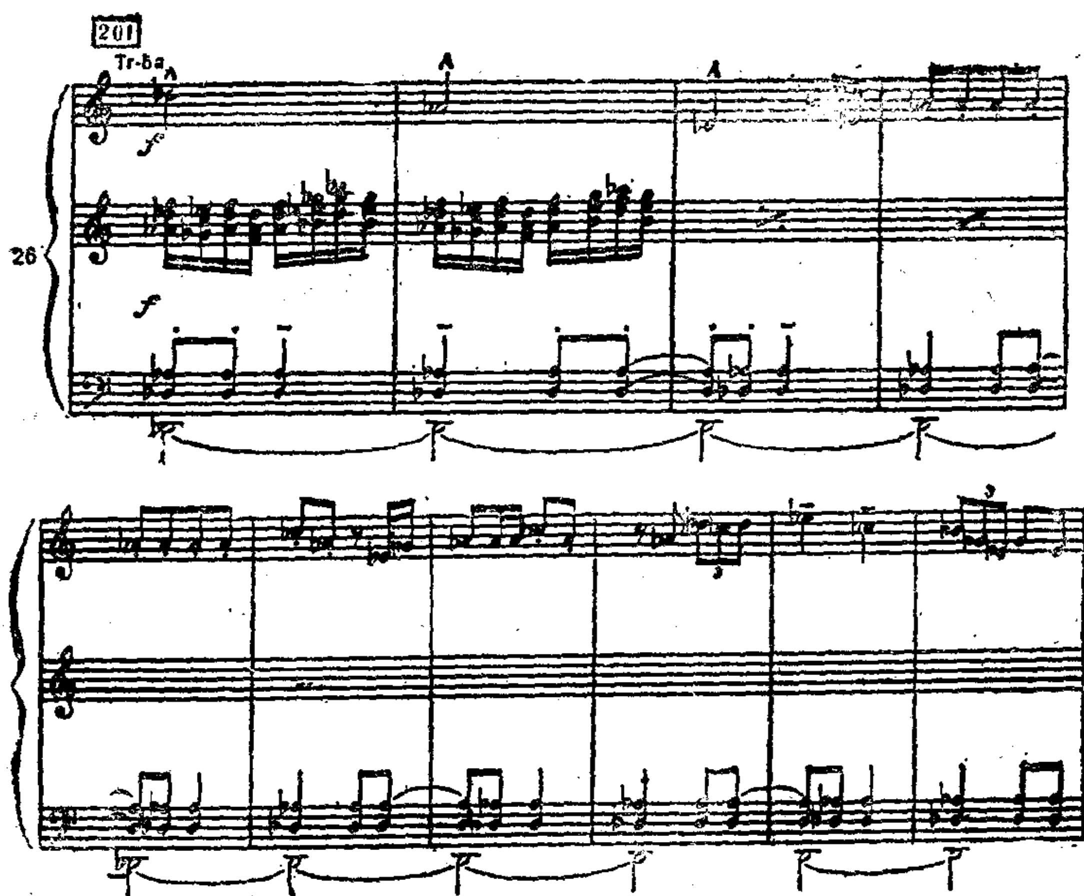
康：我不知道作者说过这些话，而且我很高兴它和我想的相

吻合。现在来看看末乐章。依我看，它描写了某个乡村节日。起初是圆号吹出的雄壮的军号声，仿佛在召集群众。



于是开始忙乱起来，人们从四面八方跑过来，大家心情都很好。这种马达式进行延长了很久。主要的娱乐还没有开始——都在等候人到齐了再开始。接着木管吹出最初舞蹈般旋律的卡农式进行。它们把我们引入另一个世界(第 161 小节，tranquillo)。我以为这是描绘(无人迹的)宁静的大自然。在第 175 小节中，木管吹出的、不止一次的、下行的八度进行与旋律的四六和弦进行重叠起来：

这八度进行在这里作为和声声部，但是后来却具有重要的描写心理的意义了。庆祝会终于开始了。双簧管把它引出来，好象吹起了风笛。于是很出色的小号主题出现在眼前：



它从四度开始，照我看来，这个主题有点模仿母鸡的咯咯声——独出心裁地“凿”一个音符。这是人生乐趣的主题。在转位时各种不同的线条互相重叠，小号“爬上”高音降D——节日正处在高潮的时候。随后赋格便开始，其中主题一次比一次压缩。赋格之前的停顿仿佛描述全体的舞蹈都停下来，某种戏谑的业余演出、类似哑剧的东西开场了。那里也有表面描绘的地方，当单簧管和双簧管吹小二度时，这是逼真地、滑稽地描绘了母鸡的咯咯声。一切都很温和和十分乐观。定音鼓声打断了演出，全体重新跳起舞来。长号高奏主要的舞蹈主题（第418小节），这是节日的高潮。最后，仿

佛人群渐渐散去,又只留下大自然景色。四六和弦进行、八度音调重新反复。但是结果却不同了。不再是情绪的缓和平息，而却是迟疑不决的感觉,第468小节中突然的转调和三连音进行仿佛在警告你:“……即将发生什么事情……”

于是重大的、可以解释这个乐章开头所发生的一切的事情开始了。对我来说,这个乐章有点象借乡村节日而举行的秘密集会,正在酝酿民众起义。时辰已到,大地开始颤抖，准备吞没外来者:大鼓的震音和弦乐组的琴马的听不清楚的吱吱声。乐队演奏员们总是试图把这个练熟,可我却对他们说:“看在上帝的面上,不要练吧,音符并不重要,只需要把这个拉得尽可能地轻和不清楚，用泛音来拉。”

舞蹈音调片断在这个背景上出现，但是它们已经具有不祥的性质了。不满情绪逐渐增长。力量正在汇集在一起。原先的八度进行慢慢变成七度进行:安宁闲逸变成警觉戒备(连大自然也恼怒起来了!);不祥的、加上弱音器的铜管(这是中景，而不是有时人们所吹奏的前景!)伴随着舞蹈主题片断,这一切都在弦乐组“吱吱声”的音域范围愈来愈大的背景上进行着。母鸡咯咯叫的音调也出现了,但是它们在这里已经不是温和可亲而是咄咄逼人了,它们互相重叠,不断增长和膨胀着。最后,这个主题用alla breve,由完全和声陈述出来，这已经是人民的公开的暴动。有一股力量奋起抵御占领者，不久就要把他们彻底消灭。旋律完全变成了奋起反抗压迫的祖国的威严的动机。短促的停顿,以后是忙乱、奔跑的情景,大家涌向广场,挥舞着武器(第573小节)。起义已经开始。协奏曲骄傲和刚毅地结束了。

拉：你是否认为，巴托克采用的手法足以使你联想到战争这样的大众的灾祸?作品能不能有别的解释?

康：这里没有战斗，但是却有不容争辩的东西，有被人们主观地认识和使这些作者的原则得到发展的东西。显然我们可以感到受凌辱的祖国和作者对这事的态度。而末乐章的"情节"，也就是看起来纯朴的娱乐转化为全民的暴动，则是我自己想出来的。当然，可以有别种解释，但是它反正会和我杜撰的相差无几①。

拉赫玛尼诺夫的交响舞曲

拉：戈利佐夫斯基说，《舞曲》的大部分音乐是拉赫玛尼诺夫在俄罗斯时写的。音乐本身是否证实了这个问题？
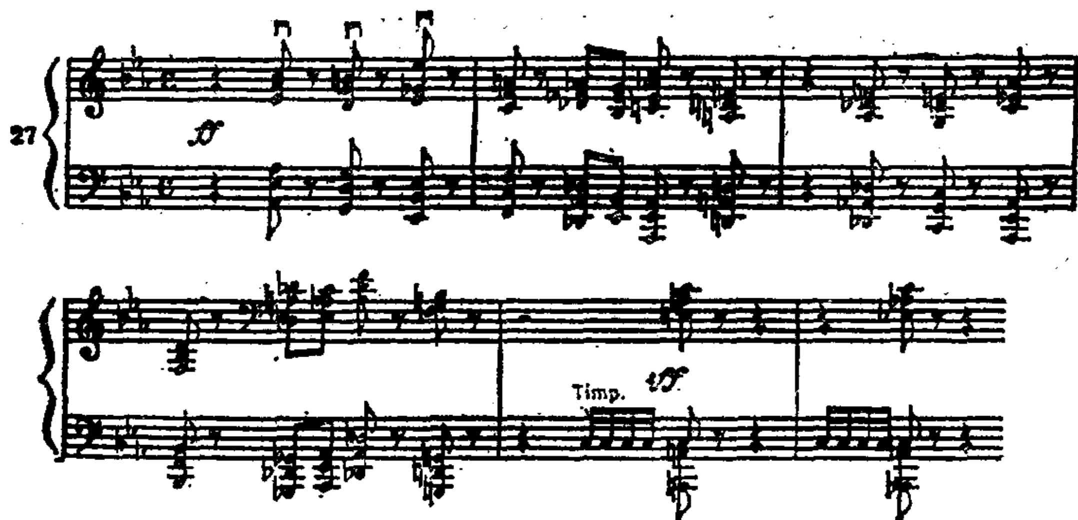
康：我确信这绝对不可能。拉赫玛尼诺夫赴美前的时期的创作不会有这种倾向性。而且他的作品的织体从来没有这样明显的伦巴舞的性质。也许某些主题还在俄罗期时就有了，但是作品的构思只能在作者所经历的条件下，也就是在海外产生。还是让我们详细地分析一切吧。大家知道，拉赫玛尼诺夫打算把这部作品的三个乐章叫作《早晨》、《中午》、《夜晚》。这与舞曲的情节和形象结构的发展毫无关系，因为这三首舞曲都可用一个标题：《夜》。这是描写人失眠时的沉思。当一个人不能入睡时，所有的不幸都会变大——他会无情地分析他所积累起来的事情……值得注意的是，一切思乡作品都很相似，而且交响舞曲的标题在这意义上很接近巴托克的乐队协奏曲②。这也是把遥远的、丧失了的祖国与"机械的"美国相比较。俄罗期的歌调性、故乡的辽阔广大与马达式进行和纷忙慌乱形成对比。

---

① 顺便说说，末乐章结尾的缩短的处理方法把"母鸡"主题的可怕的反复去掉了，这改变不了什么东西。其实我从来也没有听到什么人用这"截短的"处理方法。

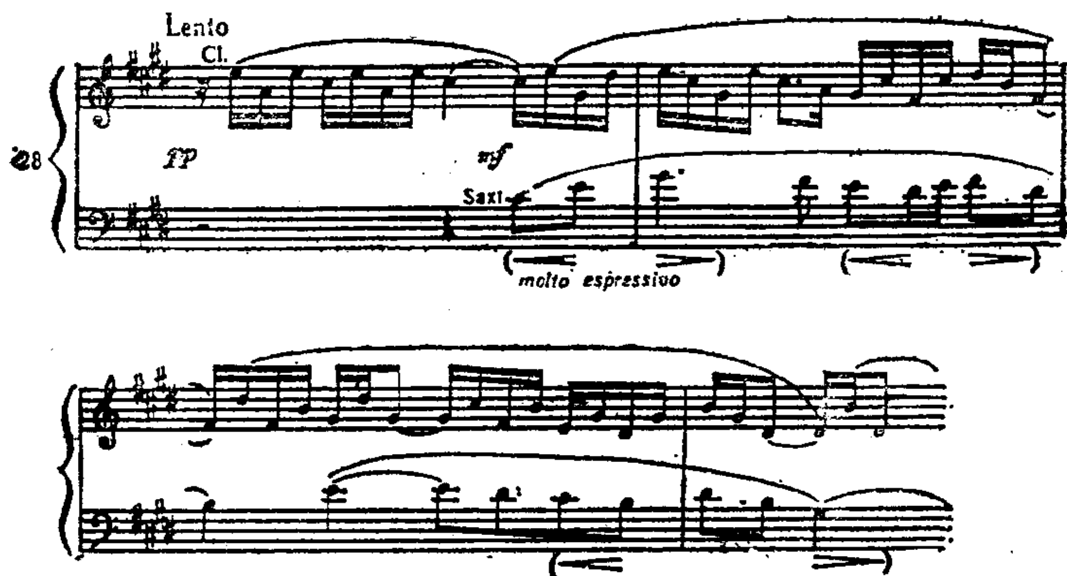
② 我发现这里和德沃扎克的交响乐《自新大陆》有很多共同之处。

乐曲从单调地不断反复的点滴开始：一个念头慢慢产生，它在侵蚀着头脑。第一主题的音调零星地出现。随后戒备的寂静突然被几个尖利的和弦打破：



仿佛打开了刀形开关，功率极大的马达转动起来，直敲着脑袋。重音不断落在第一拍和第四拍上。有时微微透露出一些人的悲戚的音调（数字 5 和数字 7 之间的单簧管和双簧管），但是它们淹没在连续不断的、敲打的 *f* 的音响中。

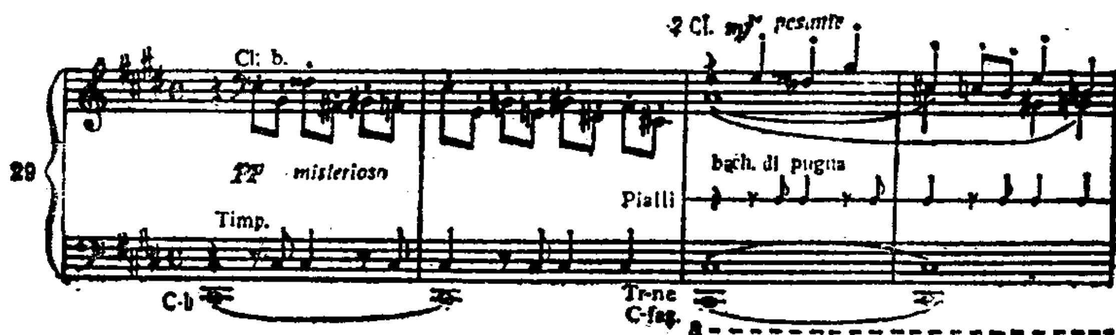
稍停之后，中段出现了，它把我们带回俄罗斯。还在这个主题出现之前，它的固定低音伴奏就露面了，它时停时现，好象在“荡秋千”。仿佛往事不是立刻就浮上心头，而是逐渐想起来的。当一切为主要的东西（萨克管的主题）的出现准备就绪时，你心里已经回到祖国了。我们听到俄罗斯音调，它们与民间创作很相似，带着俄罗斯歌曲所特有的吐气音。因此大概拉赫玛尼诺夫的作品处理起来是无法与任何别的作曲家的作品一样的。每个演奏家在处理速度和乐句上都有独到之处（演奏得四平八稳是绝对不行的）。这些吐气在乐谱上时而明文规定，时而没有明文规定，它们和长音符上声音的消失都是俄罗斯民间唱法的典型特征：



（括号中是我建议的演奏力度表情）

整个中段都是一种情绪。这是俄罗斯和俄罗斯自然景色的主题，是拉赫玛尼诺夫从童年时所处的环境的主题。主题逐渐消失。最后三个小节好象是逐渐消逝的忧郁的回忆……

在数字17之后，低音单簧管开始“敲击”，又恢复了马达式进行。那发出丁当声的、重复最初几个尖利的和弦的单簧管，低音大号和低音大管加上定音鼓声和铙钹声，这是描写一个人惊心动魄地从回忆中惊醒。



机械的因素重新占上风，它一直发展到歇斯底里的地步。铜管的 *sf* 在锣声的助威下“大喊”三次之后，音乐突然豁亮起来——“敲击”从低音区转向高音区，好象变成点滴声（竖琴和钟琴）。俄

罗斯如歌的主题重新出现：

Fl.
Arpe
Camp
V-ni I V-c
30
mf
cantabile
p

音乐学家斯维特兰娜·维诺格拉多娃有一次在乐曲介绍中说，虽然这个主题没有重复中段的旋律，但是形象是相同的，而且
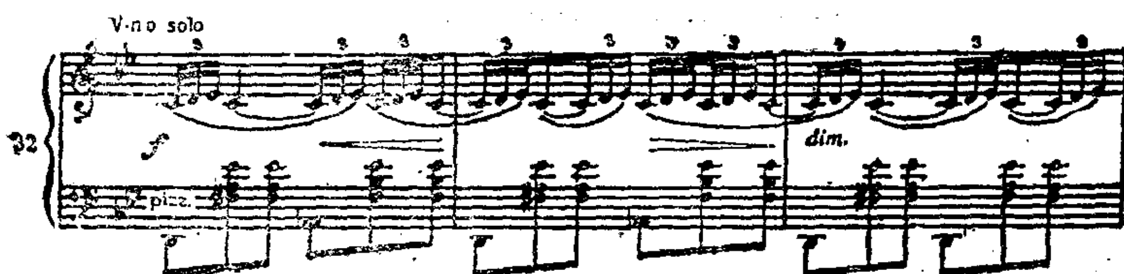
在描写心理方面可以拿它和(沙里亚宾精彩演唱的)«永别了，我的欢乐和生命»这支歌相提并论。我认为，这个意见是很正确的。要知道这是拉赫玛尼诺夫第一交响乐的主部主题，而这第一交响乐是最使他痛苦的作品，它的失败曾经引起拉赫玛尼诺夫长时间的创作危机。于是在此地，在远离祖国的地方，连过去最沉痛的回忆也变得欢快了，因为它们是同失去的青春时代和故乡本土联系在一起的，拉赫玛尼诺夫自己也没有想到这个旋律由于后来自己又采用了它而变得有名，注意到这点是很有意思的。要知道他在1895年把第一交响乐的总谱撕毁了，人们在他逝世后两年才根据保存下来的乐队分谱使它复旧如初。

在数字28中“点滴”的脉动又回来了。许多指挥家演奏前一段时用meno mosso，在这里却又回到原来的速度。我不同意这点。通常拉赫玛尼诺夫是不把速度的变化写出来的，但是，这个如歌的主题的出现自然要求比较安静的速度。我以为，第一乐章就应当用这个安静的速度来结束，因为最初的脉动和主部主题的音调重新出现，在这里并不具有抑郁的性质。大概它们就好象人已习以为常的疼痛感觉。这种感觉在人的心中，但是情绪仍然不变——«永别了，我的欢乐和生命！»

如果说在第一乐章中我们身处异乡，而在中段回想起故乡来，那么在第二乐章中二者——现实和因为失去的东西的悲伤——始终同时存在。这里甚至连抒情的音乐也赋有连续不断的痛苦感觉——心儿发痛。虽然那里写着：“用圆舞曲的速度”，但是“圆舞曲”三字稍嫌浅薄而且对这种音乐是不适合的。圆舞曲的节奏始终在与非倍数性“斗争”。铜管最初几声呼唤就是这样的，数次后便闯入多愁善感的情绪中。

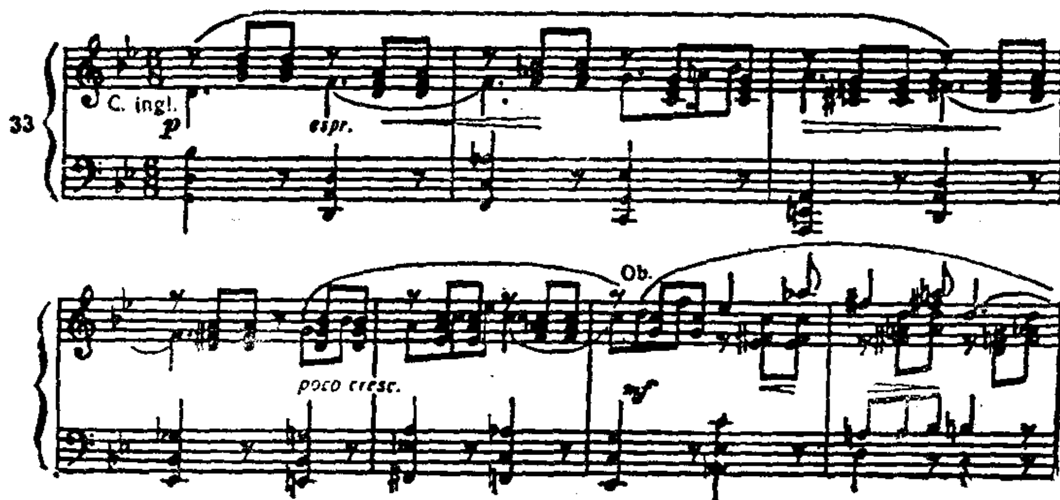


小提琴的乐句（在再现部中将由中提琴拉出来）总是放不进三



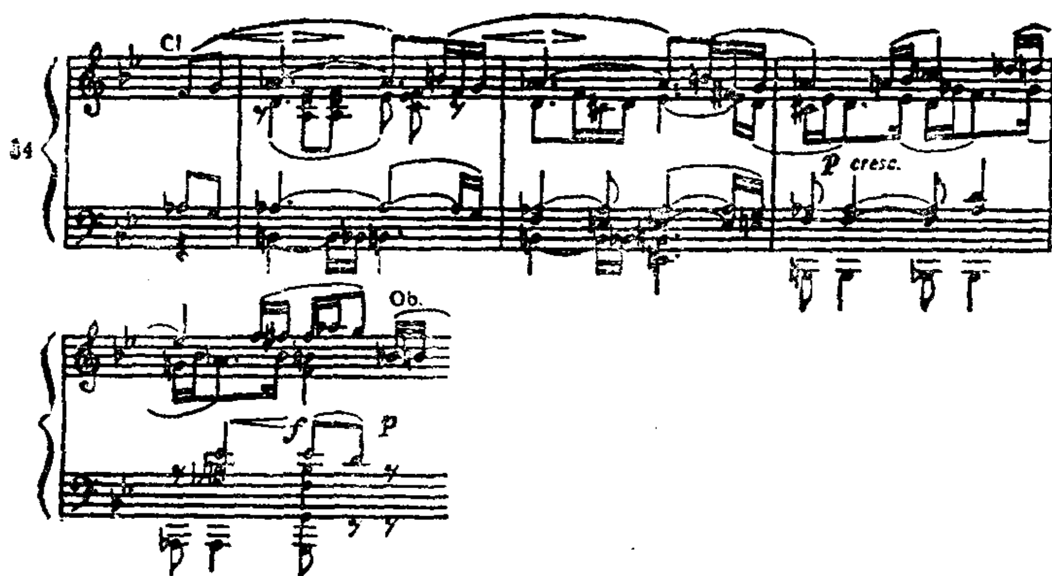
拍子里去，总是产生别种拍节的感觉。这是刺激神经、经常提醒人们注意的现实生活。

但是英国管吹响了——试图忘记一切和回忆过去。第一乐章中也有回忆，但是没有痛苦。作者只是回忆自己的童年。而现在一切都带有十分痛苦的联想——这是一个老人的回忆了。



这里旋律并没有展开。主题的陈述相当的长，但是后来它没有发展下去。新的素材立刻出现，用的是拉赫玛尼诺夫后期典型

的创作手法：跑一停，跑一停：



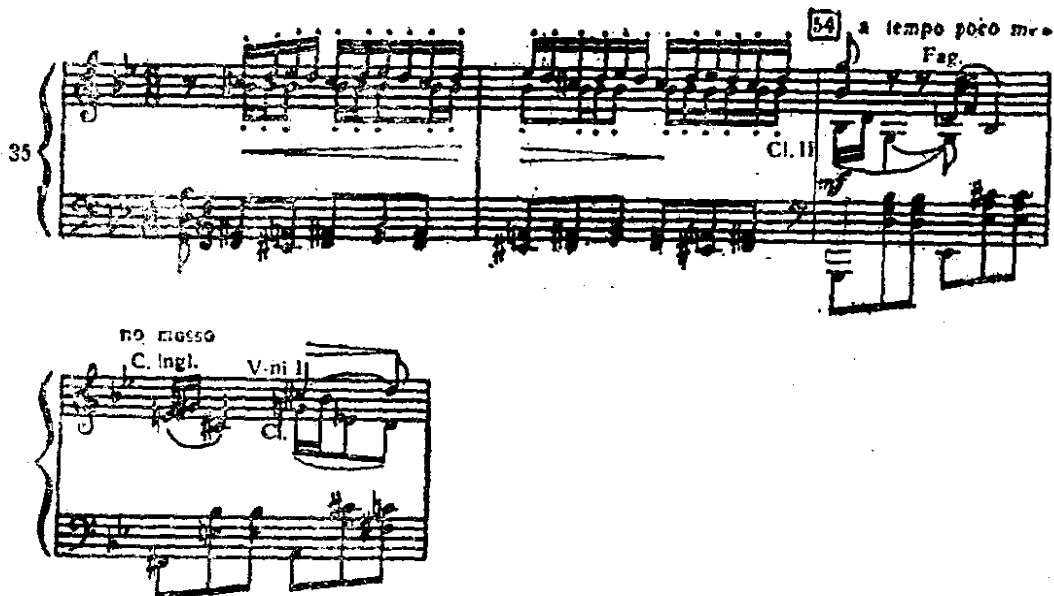
如果拿这个同他的第二交响乐第三乐章中单簧管宽广的、连绵不断的主题比较，那么这里我们感到短促的呼吸，有点象气喘。主部主题逐音又反复了一次，但是已经比较激昂兴奋了，伴随着木管的唿哨声。色彩显得比较凶险，而伤感已经消失了。由于这个轰隆声的结果铜管阴沉沉地出现时，你便明白了：这就是它——愁闷而残酷的今天。

乐章的中段很不稳定，经常停下来，一味地做 rubato。所有的乐句都是呼吸短促，都是一些呼喊和诉怨。铜管又响起来——现实是无情的。

接着是再现部。主题由大、小提琴奏出来。起初和英国管一样，也是伤感的平静的性质，但是时间不长。痛哭升到嗓子眼里（模进增加了紧张气氛）。速度愈来愈快。不是俄罗斯的旋律和舞蹈所特有的切分节奏出现了。

到处可以感到惊惶失措，可以听到歇斯底里的说得很快的话——吹得飞快的单簧管、长笛，一切愈“旋转”愈快。突然意外地

停止！仿佛人凭着意志力在最后一刹那间控制了自己：



对我来说，第三乐章最富有情节性。我对某些主题性素材的处理和一般习惯的处理不同。问题在于“上帝的审判”这个主题伴随着拉赫玛尼诺夫创作的一生而且几乎在他的一切作品中都得到展开。这个主题在他那里总是具有不祥的否定的性质，其实在其他也采用这个主题的作曲家那里也是如此。为了进一步理解我的构思起见，强调指出拉赫玛尼诺夫屡次在他写于俄罗斯的作品中运用了这个主题是很重要的。因此对拉赫玛尼诺夫来说，它是和过去的创作结合在一起的，但是在这里它却同时从否定的和肯定的两方面出现。

乐章一开始是强烈的和弦。接着便是呻吟的音调。早晨你醒来，突然想起什么不愉快的事情。这时你仿佛哆嗦了一下。几秒钟以后你才彻底清醒过来，于是人才完全处于现实的支配下。现实侮弄你，刺痛你，打搅你：大管哈哈大笑，大提琴的短句抽搐着，全乐队激腾涌溅，远处传来钟声，如同出殡的召唤。于是周围的机器开始获胜——飞舞的切分节奏，非倍数性的、变幻不定的拍子。

“上帝的审判”的音调以歪曲的形式出现:
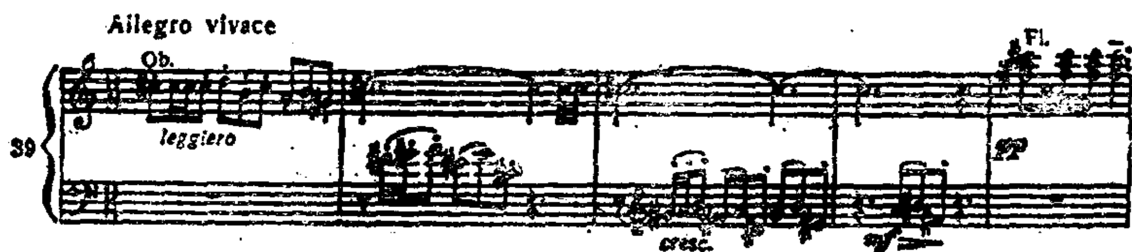
有时出现受苦的音调（数字 61 前的单簧管和大管）。这是某种反抗的尝试。但是一切都被无情地镇压了。长笛和木琴奏出主题的新变形:
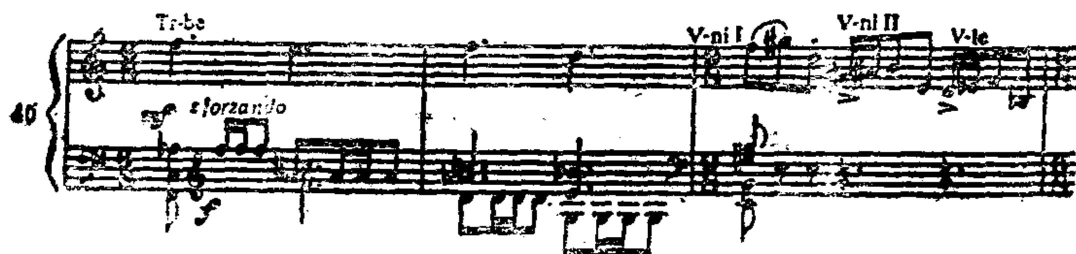


这一切在数字 70 之前达到高潮，看来什么也无法抗拒这个了。但是嘈杂声停止了。开始的呻吟音调把我们引入中段，它仍旧以变形的“上帝的审判”主题为基础。我认为，这样一来“上帝的审判”在这里不具有否定的性质。在这部作品中它是失去了的祖国的象征。我强调指出，虽然拉赫玛尼诺夫过去屡次否定地采用这个主题，这里它却是“故乡的烟云”，是关于遥远的土地——故土的回忆。时间上遥远的投影改变了对现实的态度。“上帝的审判”以歪曲的、病态的音调出现。整个中段的性质和第一乐章相似。这是脱离周围的美国现实和回忆过去。但是仿佛通过内心的痛苦来回忆过去(因此主题是歪曲的)。

Listesso tempo
p
V-c
30
mf marcato
Fl.

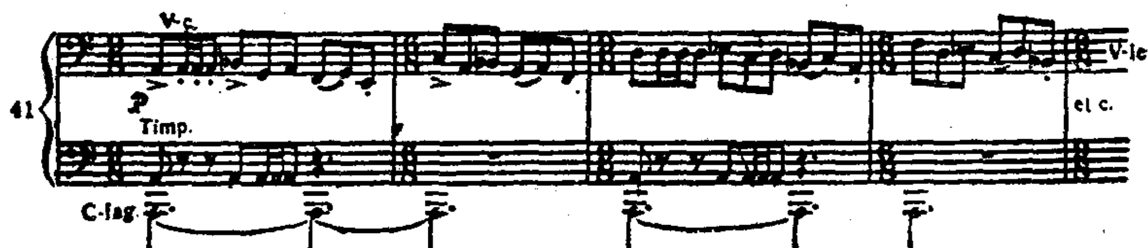
在“上帝的审判”陈述几次之后，新的主题由低音单簧管吹出。这是压顶的乌云，可是它渐渐消散——太阳露面了（在数字 74 单簧管吹奏时）。平静下来的心中有时还会产生忧郁，发出几声痛苦的叹息，但是气氛逐渐变得明朗起来，降 D 大调得到了肯定，心平气和的情绪笼罩着一切。值得注意的是“上帝的审判”主题的如歌的变体出现之后暂时不再展开了。它作为祖国的主题巩固下来，人们通过它完全回到过去。作品的最后四分钟是一场战斗。双簧管又开始“飞奔”起来：这是号召人们参加战斗，重新回到现实中来，



音量在不断增加。马达性也是如此；进行中的停顿愈来愈少。可以听到“上帝的审判”的答复的音调（数字 85 的小号），对方接受了挑战。小号勇敢地进行答复（主题保持原样）。

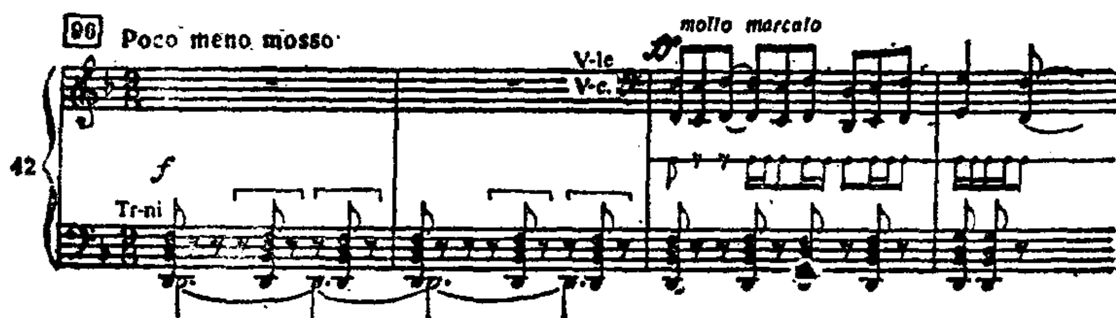


在数字 87——圆号吹出的这个主题和最初大提琴拉出来的一样，又被歪曲成痛苦的了（回忆的永诀）。于是主要的黑暗势力开始进攻了。



头脑中愈来愈充满了舞蹈的节奏。在数字 91 中简直是某种死人的狂欢夜会：Pizzicato、木琴、发颤的圆号。动作非常迟钝的家伙投入了战斗——在数字 92 中铜管把呈示部中长笛和木琴嘲弄地奏出的主题“大声喊出来”。于是又响起严厉的回答——圆号和钹吼叫出“上帝的审判”来——这是巨人的怒吼。在这里我要求圆号演奏员抬起乐器，吹时不把手塞在号口内。虽然在这种情况下圆号的音会高些，可是我故意让音不准是为了一定的艺术效果（仿佛被打倒的古象的吼声）。
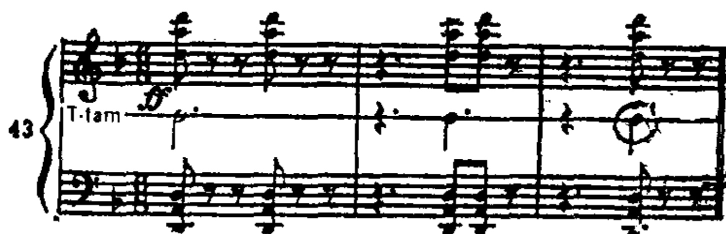
仗打败了。在数字 95 中，“上帝的审判”主题的残余部分由小号和圆号用“局促”的切分节奏以及 *mf* 陈述出来；可以听到主题的某些残余部分，仿佛被击溃的残余部队。敌人是扬扬得意：小鼓敲着军队的节奏，铜管吹着伦巴舞类型的和弦衬托着它，弦乐组把主题“踏”出来。



我认为，应当把这一切的速度演奏得特别沉着，应当惹人厌烦地敲出小鼓的咚咚声。

在美国版本的总谱中，这里有两个地方有标记：“阿里路亚”

(数字 99 的第 2 小节和数字 100 前两小节)。我把这个理解为那被乐队欢呼胜利的声音打断的、对破灭的希望的哀悼。结尾是狂乱的庆祝(痉挛的和弦,伴有锣声)。顺便说说,总谱中最后一个和弦里锣是附点四分音符,而其他的声部都是八分音符。这并非偶然——丧钟的回声应当留下来。我相信,拉赫玛尼诺夫的构思就是这样的,因为短击不是锣的特色,如果作者要所有的声部都是同样的短和弦,他干脆就不用这个乐器了。最后一下钟声十分重要:这里人明白,他将葬身异乡。



拉:这部作品是前后统一的吗?如果是前后统一的,那么你认为各乐章统一在什么地方?也许统一在那些以各种面目出现的音调的特殊的对比方法上?

康:当然,作品是前后统一的。这里到处是现实与已丧失的东西的对比。在第一乐章中——主导节奏:连续不断的敲击声,它象马达声,使人感到难受。与此对立的是萨克管的主题。在第二乐章中——铜管的尖利的信号与受苦的英国管。在第三乐章中——一个主题的两个方面。所有的乐章的戏剧结构都是相同的。

拉:交响舞曲是不是在音乐方面作了总结?这是否是拉赫玛尼诺夫的创作顶峰?

康:交响舞曲是在作者逝世前不久写的。在这以后他没有再写什么东西。拉赫玛尼诺夫在美国写的所有的作品都是怀念故乡的:俄罗斯合唱曲、帕加尼尼主题狂想曲、第三交响乐。而交响舞

曲又是告别。

拉: 你是否认为,交响舞曲是拉赫玛尼诺夫创作中最简练的一部作品?

康: 看来是的。因为拉赫玛尼诺夫早期的交响乐作品有些罗嗦的毛病。比如说,他的第二交响乐我指挥过多次,我喜欢它,可是我愈指挥它,我做的删节就愈多。对这部交响乐来说,有某种删节方法,因为最后的删节是指挥家奥曼迪征得作者的同意而做的,作者自己也感到太冗长了。作者录制的第三钢琴协奏曲有删节,这也是一个证明。然而,如果说过多地重复和滥用模进是拉赫玛尼诺夫早期创作的特色,那么在帕加尼尼主题狂想曲或交响舞曲中一个音符也不能扔掉。这里曲式感是非常完美的。

拉: 根据你所说的关于交响舞曲的意见,能不能认为这是一部主观的作品?

康: 毫无疑问。不仅仅是艺术家,每个远离故土的普遍人总是会感到伤心,把这事看作一个悲剧。而拉赫玛尼诺夫是那种本性上无法在异乡住惯的人。

交响舞曲是一个失去哺育他的乳汁的俄罗斯知识分子对世界的看法。侨居国外时在各种性格和自然界方面他都感到缺乏俄罗斯那种宽广辽阔。这一切最明显地反映在他的音乐中,因此具有无穷的悲剧的因素。所以我们可以这样来说交响舞曲,这部作品比上面分析过的巴托克的乐队协奏曲更主观些。

拉: 交响舞曲与拉赫玛尼诺夫其他所有的更多地写生和歌颂大自然的作品比较起来,是不是最偏重于描写心理,也就是说在更大的程度上与人的思想感情有关的作品?

我们知道,拉赫玛尼诺夫没有高枕无忧的心理。他是一个对自己严格要求的人。他的创作初期的危机(第一交响乐的失败)说

明，就是没有外界环境的影响他也能感到痛苦，也就是矛盾冲突和对己不满的心情可以使他的创作能力象在远离祖国的压迫下形成的那样迸发出来。

康：也许如此，但是后期几部作品的悲惨的注定失败的性质是由他所铸成的大错而产生的。

我同意你的意见，交响舞曲偏重于心理描写，但是我认为，这里正是由作者的悲惨命运所决定的。他作为作曲家在美国得不到承认这点加深了他的悲剧。在那里他写得很少。他演奏别人的作品并且大概是自家作品的唯一宣传者（当时马勒也是如此），以此来谋生。一个人处境不妙时，他能干大事：苦恼使创作者必然经艺术吐露出来。结果并不一定非是深刻的悲剧不行，就象这里一样。不幸的事也会产生真正的乐观主义，因为用痛苦的代价获得的幸福更为人珍惜（想想贝多芬吧！）

拉：你是怎样想的，为什么这部作品称作舞曲？要知道其实只有第二乐章才能算作舞蹈性。头尾乐章中紧张、马达式进行、托卡塔性质——与舞蹈性相差甚远！

康：而且第二乐章也不是舞蹈性的。不能把它理解为舞蹈性的圆舞曲，而且一般地说名称是相对的。他可以把这样的作品称作什么呢？交响乐吗？不，从形式上看远不是。称作组曲也不行，因为所有的乐章都是一种情绪。也许标题中有某种电码、隐蔽的东西："你看你得到的不是你期待的东西……"某种类似讽刺的东西："死之舞"……。

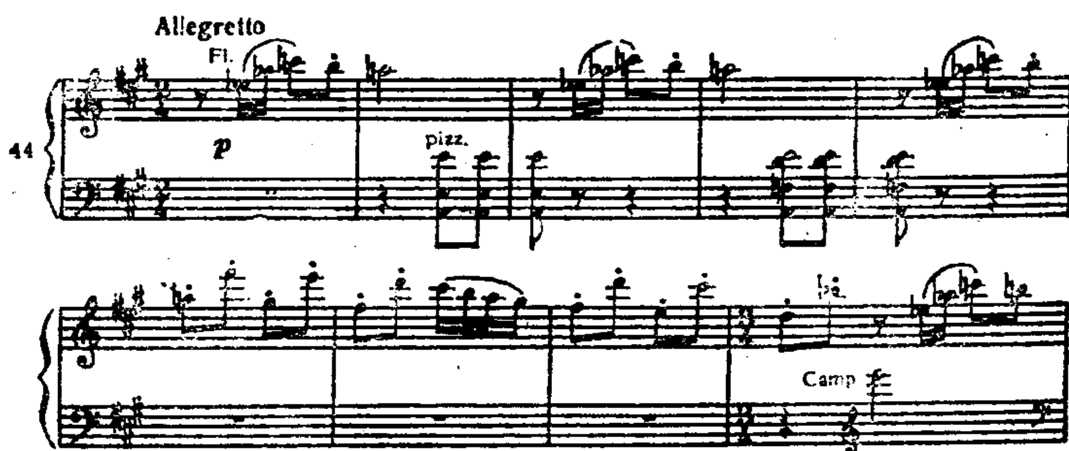
肖斯塔科维奇的第十五交响乐

康：我说第十五交响乐与巴托克的乐队协奏曲和拉赫玛尼诺
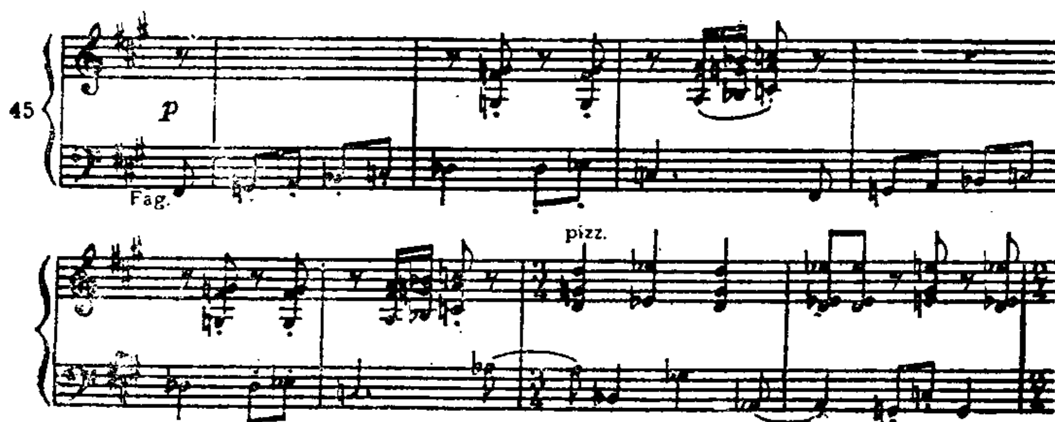
夫的交响舞曲相似，当然不是指思乡方面。交响乐与这两部作品近似是由于其中在某种程度上也对过去的经历作了总结。我认为，它也是自传性的。这是一个人在讲述他生活中所经历的风暴以及他对未来的想法。但是，如果说我们看到拉赫玛尼诺夫毫无希望的、彻底的绝望和巴托克对某种爆发的期望，那么肖斯塔科维奇对他的遭遇却持另一种完全不同的态度。这是一个人的明哲的而又有点疲乏的看法，这人走过了漫长的生活道路，饱经沧桑，作为艺术家对自己的立场深信不疑，而且平静地展望未来。如果具体地拿交响乐的各个乐章来分析的话，那么照我看来每个乐章都很确切地反映了艺术家一定的成熟时期，反映了人的个性形成的不同阶段，反映了生活中的冲突所产生的思想感情。

拉：有一次你在电视中说过，第一乐章是青年时代的回忆。在这里你不把某些段落看成一个生活艰难的人的回忆吗？他的回忆不可能是"纯洁的"、没有黑点的。在交响乐第一乐章中有没有作为"成年的"事件的回声的戏剧性因素？

康：不，我完全不同意你的意见。第一乐章就是转到青年时代，因为在这个乐章中我看不到什么"明哲的认识"——这里是热情、胡闹……在乐观愉快方面这与肖斯塔科维奇写«螺丝钉»的时期，写挑战性胡闹的青年作品的时期的创作很相似。当然，在这里，在第十五交响乐中，这是用更成熟的和丰富多彩的语言来写成的。早期的肖斯塔科维奇经常采用故意庸俗的歌腔来塑造离奇可笑的形象(比如说在«螺丝钉»和«黄金时代»中)。为了揭露市侩习气，他特意使音调与和声语言"变傻"。而第十五交响乐第一乐章中就没有这种情况。这里我们并没有看到什么与好斗的市侩习气进行的斗争，总之没有把当时作者所处的环境气氛描绘出来。这是手舞足蹈地、欢乐地进入生活。长笛的主题具有飞翔的性质，



而在数字 4 进来的大管听起来有讽刺的教训的意思。总的音



响性质是充满热情的，仿佛透出过多的精力来。某些音调很象欧洲民间音乐创作的音调。

交响乐的第一乐章贯穿着肖斯塔科维奇的典型的主导节奏：
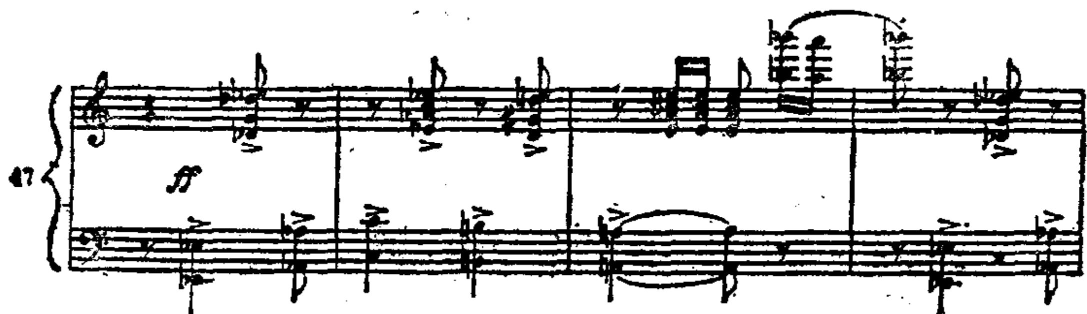


从《威廉·退尔》那里引用来的东西在肖斯塔科维奇本身的材料中已经事先准备好了。稍稍简单的军乐节奏在这里负有描写心理的任务。据我看，这个引用来的东西是描写童年最初的清晰回忆。我们生平第一次去听歌剧或音乐会时，这事留下了不可磨灭的痕迹，会记住一辈子。而这个主题是通俗易懂的样板，听一次就永远不会忘记。从《威廉·退尔》引来的这句

在节奏结构方面与肖斯塔科维奇的风格很相似，因此它很自然地编入了他的音乐。

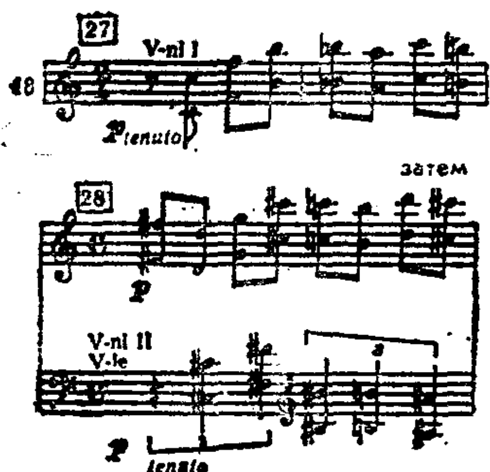
拉: 你不认为从罗西尼那里来的乐观愉快的"注射剂"是肖斯塔科维奇自己也能轻而易举地写出来的细节吗？本来围绕着这个主题的材料已经是成熟的、明哲的思维的音调了。这对不对？

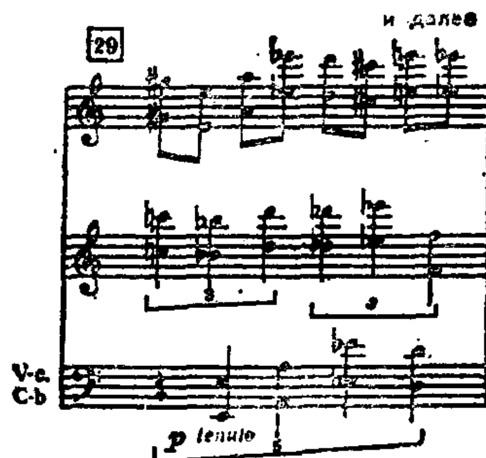
康: 肖斯塔科维奇发明旋律的能力真是了不起的，如果他需要一个自己的明朗的主题，他会把它写出来的。但是从罗西尼那里来的主题并没有一般拼凑的性质。比如说，包里斯·柴科夫斯基的第二交响乐引进了一些古典作曲家的主题，它们完全和整个交响乐的前后音乐脱节。它们的陈述和包里斯·柴科夫斯基本人的陈述格格不入，配器法不同，节奏结构不同，而且事先毫无准备——作者的构思就是这样的。谢德林则在舞剧《安娜·卡列尼娜》中完全按照另一种原则把拼凑的主题加以发展，也就是说谢德林把彼·伊·柴科夫斯基的主题发展成柴科夫斯基本人也无法发展的样子（旋律发展与和声方面）。肖斯塔科维奇的做法则相反：他用主导节奏准备罗西尼的主题，因此它的出场在心理描写方面并没有引起什么变化。整个乐章是一种情绪。有一些戏谑、胡闹的因素，比如说独奏的低音提琴、吱吱响的小提琴，性质上与《蒂尔·爱伦施皮格尔》① 有共同点。而在数字43中长号怒吼的地方，很象一伙人走在大街上大声嚷嚷，可是并不凶狠，而是好意地……

① 蒂尔·爱伦施皮格尔——14世纪德国捉狭鬼式的人物，专门嘲讽市民和官府，反映当时手工业学徒对作坊主的反抗，1500年左右关于他的故事书在民间成型。这里指的是理查·斯特劳斯写的同名交响诗。——译者



拉：你一点也没有说到照我看来是很有意思的地方。这是数字 27 和数字 47 中这个片断反复的地方：
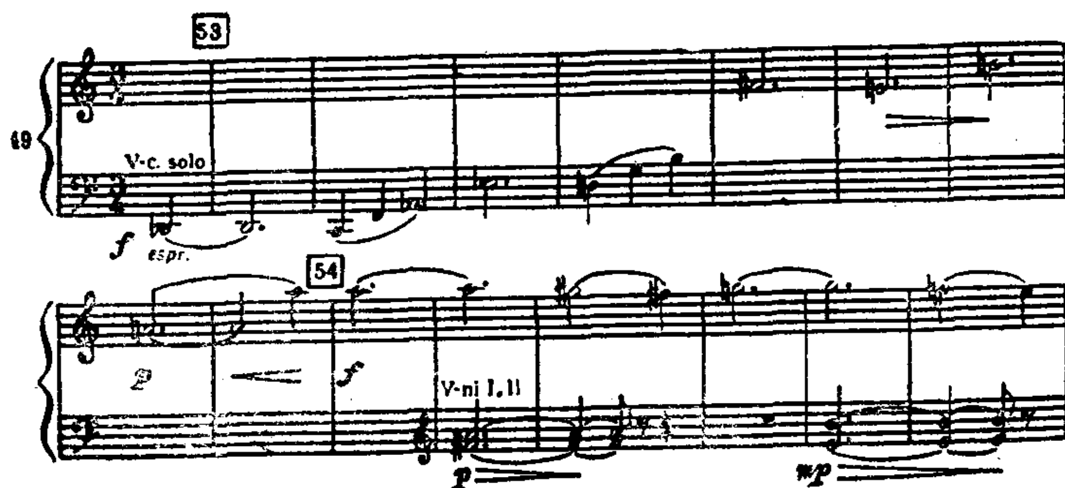




那里有重叠起来的复节奏。这个材料使你联想到什么？我个人看它象在青年会上讨论问题：一个人发言，在他说话的背景上响起另一个不耐烦的声音。他还引起不知是谁的话头。于是大家都开始说话，同时吵嚷起来。

康：这是很恰当的形象。大学生课室中的嘈杂声吗？我觉得这是完全可以接受的。整个乐章以感情爆发告终。两下击奏，这个乐章就此结束了。

第二乐章是巨大的对比。这里成年人在思考死亡。大概每个人都在自己一生的某个时期（不一定在老年）考虑这个问题。他会想到，生命可能突然中止，人应当带着某种总结去世。据我看，这就是本乐章的内容。我们在这里看到肖斯塔科维奇采用序列音乐

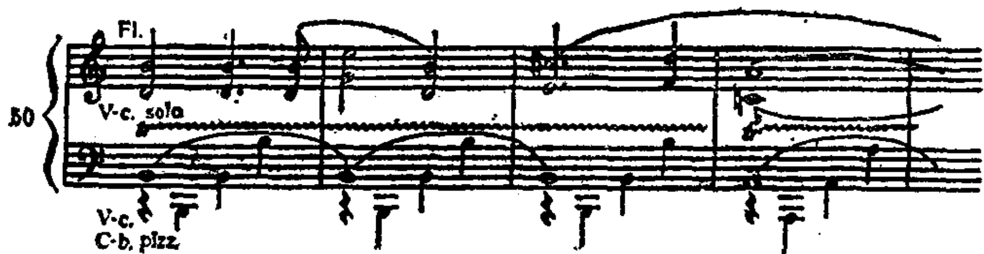
技术从描写心理上证明有效的一个有趣的例子。先从铜管吹出的调性明晰的f小调圣咏开始。这仿佛临葬的歌唱，哀悼死者。之后进来的是孤零零的大提琴独奏。它的聚精会神、哀痛悲伤的独白，是从降D音开始的(而圣咏则在C大调上结束)。随后便在十二个音符上徘徊。十二音体系的特点是没有调性倾向。所以我们不知道下一个音符是什么。这里我想象的是一个人走进漆黑的房间，他在寻找出路。他不知道他的周围是些什么东西(也许有几级台阶?)于是他在黑暗中用手脚摸索前进，好象将发生什么意外的情况。只是在大提琴叙述的结尾，当它来到A音而且重复这个A音时，序列才结束——我们来到升f小调上(这时其余的弦乐组进来)——你的怀疑就会消失。仿佛你在这个非常难受的黑暗中见



到了一个亮点。对你来说这已经是方向了。你壮起胆子向它走去，于是你突然出现在亮光下，到了一个新的世界。人第一次想到死亡，他开始考虑他的生活道路走得对不对。然而你来到调性上，有了一个出路，解决已经来临，开始黎明了。下面大提琴继续痛哭时，你的周围已经是客观现实，夜间的犹豫不决没有了。这一切几乎逐音逐句地重复了一次。响起了长号的呼声，它们从圣咏中产生，好象不可避免的未来的召唤。接着小提琴组也拉十二个序列
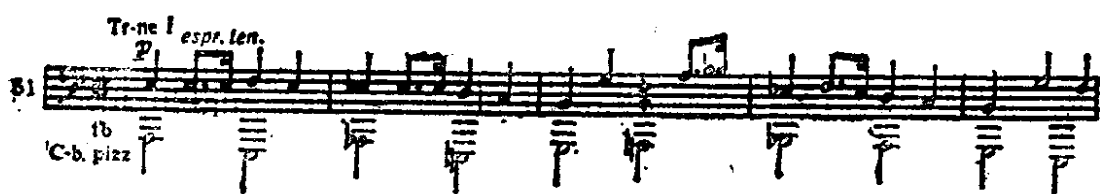
音符，但是它们描写心理的内容就不同。这并没有导至调性解决，而却引向尤·科列夫所说得十分中肯的两个“茫然呆住”的和弦。顺便说说，他认为肖斯塔科维奇以前就有过与十二音体系类似的因素。他的意见是正确的。

肖斯塔科维奇第二小提琴协奏曲有几个序列主题，但是当我和奥伊斯特拉赫向作者说起这事时，他火起来了：“你们是怎样想的，难道我在钢琴上摸音符，不让一个音符重复两次吗？”这在他的头脑中是自然而然地产生的，最后一个时期他的旋律思维与序列音乐相似。但是我认为，在这里第十五交响乐中，他是有意识地而不是偶然地用了十二音体系。我想象这两个“茫然呆住”的和弦是出现在墙上的斑点、某种不祥的警告——“mene, tekel, peres”①。如果说大提琴通过十二音体系走向“调性岸边”，也就是说走向某种希望，那么小提琴所演奏的导至凶多吉少的不明情况。但是接踵而来的大提琴的几个乐句重又使我们回到调性上，引向长笛的悲哀的音调。



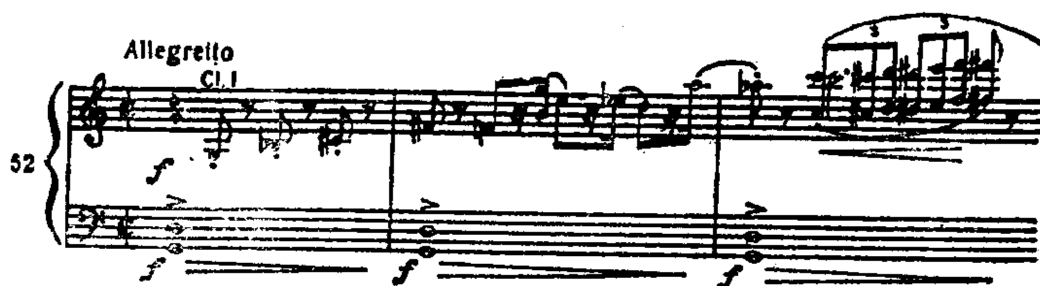
到目前为止一切都建立在短句、休止符和词意未尽的基础上。这里则初次出现了“步伐”：拨奏的低音——这有点象送殡的行进。长笛悲哀地吹着自己的线条，音乐进行久久不停止。长号奏出临葬悼词：

① “mene, tekel, peres”——据圣经所说，这是在巴比伦王瓦塔萨尔大张筵席时神秘地出现在墙上的三个字，警告他不久于人世和他的王国将遭灭亡。
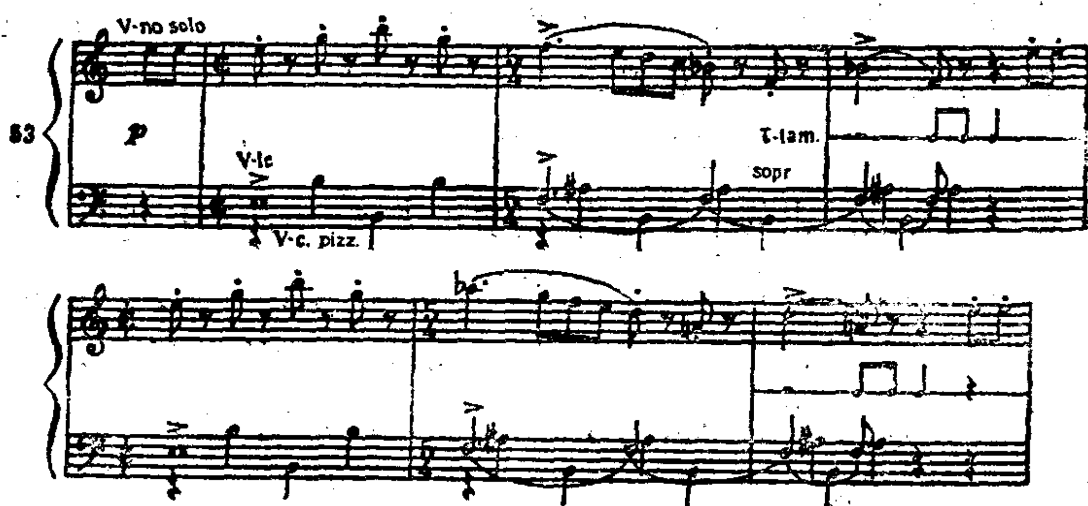


在长笛和长号的音调中都有些《华沙革命歌》的东西，指出这点是有意思的。这里有一条从革命合唱曲和第十一交响乐(《1905 年》)牵过来的线。这个材料的发展引向高潮。第二个“茫然呆住”的和弦膨胀起来，结果成为大规模的爆发。以前安详的织体变成十六分音符进行，从铜管转到定音鼓，而长号的临葬悼词在这个激动的心的跳动的背景上继续着。这是对未来的死亡的抗议，但是人懂得死是不可避免的，因此他安于这种想法。“茫然呆住的点”再次出现，接着便是开头的圣咏，但是已经在小提琴声部中了。这是最后的哀悼，而钢片琴与维勃拉风①——仿佛与尘世和浮生告别。作为出殡的回忆——定音鼓敲出临葬悼词的节奏。突然响起了大管的意外的、刺耳的五度进行（它应当十分粗野)——转向第三乐章。

第三乐章是谐谑曲。在我看来，这是不祥的、丑角式的扭捏作态，是生活的丑恶现象：侮弄的、手舞足蹈的节奏和很自然的十二音体系的主题。从描写心理的情绪上讲，这与理查·斯特劳斯的



① 颤音琴，音片打击乐器的一种。——译者

《英雄的一生》中的"敌人"相似。然而那里的"敌人"是作为开玩笑被人故意歪曲了的，而这里则是怪诞离奇，有点可怕的怪诞离奇。总之第三乐章具有挑衅性的积极性。节奏始终变化无常，拍子频繁地变换——对称的拍子变为不对称的拍子；急剧的从*ff*到*pp*的力度变化(在第二主题中)；第三主题中的小提琴独奏也是侮弄的一笑的性质（重音），并且纠缠不已的高音钟声把人的思路打断。

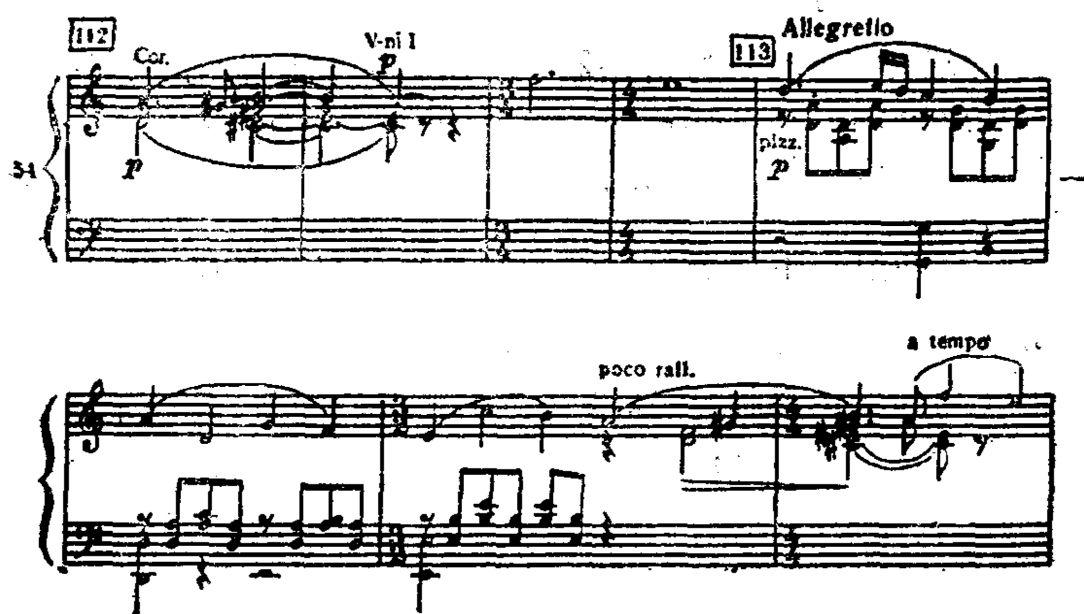


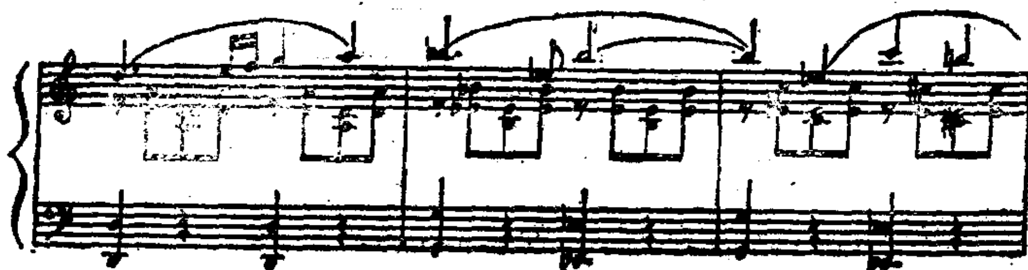
始终是惊慌不安的情绪。在数字 89 中的小号声是邪恶势力庆贺胜利。随后打击乐组的主导音色首次出现。当新主题从数字 96 开始陈述时，有两组打击乐器——敲打的和叮当响的乐器——交替地伴随着它。敲打的乐器有梆子、带箍的小鼓和响板；丁当响的乐器有钟琴、三角铁和钢片琴。

在这里两组打击乐器的交替暂时具有背景的性质，我们还不能了解这种色调在描写心理上有什么用途。但是在交响乐末尾，当心平气和的状态来临时，这些音色引起我们注意，我们才懂得它们的作用。有意思的是诙谑曲的再现部虽然材料相同，性质却不同，描写的心理不同。小提琴独奏加上弱音器奏出第一主题，仿佛透过一片轻雾；生活的刺激不大触动你了，第三主题中已经没有什
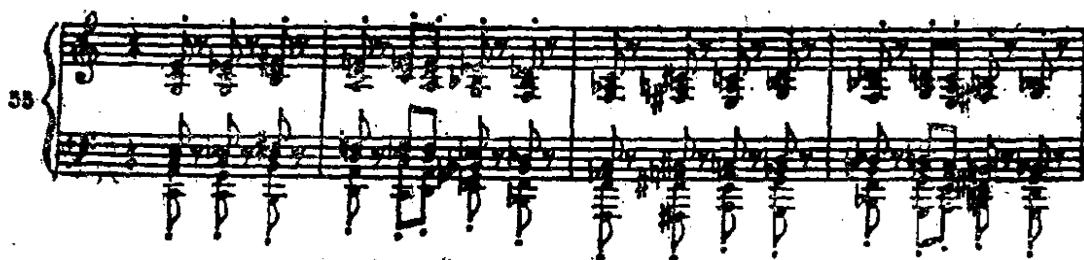
么重音，不是尖利的钟声，而是喑哑的定音鼓声了。其余的主题听起来很疲乏(在再现部中力度变化f一次也没有出现)。打击乐组的主导音色再来了一次，于是一切以两个悬空的短笛音符结束。邪恶势力未能得逞，人没有战败。他站得高些，为了对此作出反应。这是肖斯塔科维奇的辩证的交响性的范例——好象还是那样，但是描写心理的促进作用却不同了。这是通过另一种配器法和表情符号的运用法来做到的。这里需要呈示部和再现部之间有强烈的对比。否则就无法理解谐谑曲中发生了什么事情，而且也就不能合乎逻辑地转向末乐章。

末乐章一开始便是毫无准备的从瓦格纳那里引来的东西：命运主题和定音鼓敲击的节奏来自《神界的黄昏》中的葬礼进行。我们期待着第二乐章的心理状态将大致地重复一遍——生命即将结束，想到尘世间一切皆空。但是不然！在命运主题第三次出现(由圆号吹出)之后，小提琴组奏出了新音调。最初三个音符是从《特里斯坦》那里来的。从中产生了独出心裁的主部主题，就性质和歌唱性来说它是俄罗斯风味的，最重要的是它是一个和善的主题。



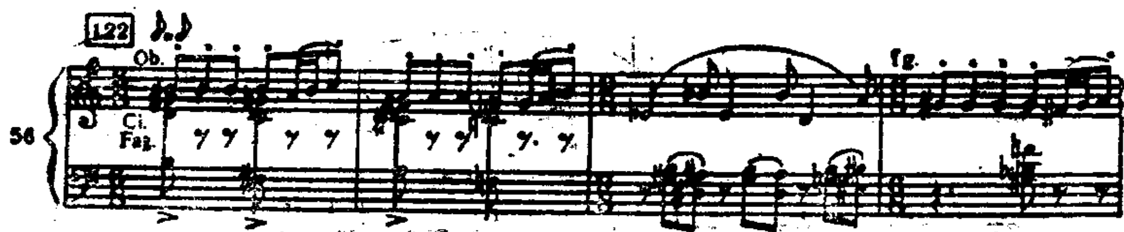


作者指示的记号 Allegretto 可能促使演奏者采取过快的——“游玩的”、轻佻的速度。我想这是不对的。这是安祥的、疲乏的音乐。我在这里看见上了岁数的人的一双和善的眼睛，他透过薄雾，透过所经历的风暴瞧着周围的一切。这是明哲的、有预见的老年。有意思的是命运主题在主题的中央很自然地编进来了。而且作者有意地把伴奏中的进行停止了(我认为，除此以外再做 dim. 和 ritenuto 是适当的，以便强调一下它的重要性，随后在引来的主题结束之后再回到原速。这个“插入”的瓦格纳可怕的音调具有另一种意义：命运主题被重新理解，命运的铁面无情已被克服，已经不使人害怕了。以后便是如歌的旋律在经久不断的八分音符伴奏的背景上长时间平稳均匀的陈述。在数字 119 这个进行停止了，于是出现某些不祥的“点滴”：

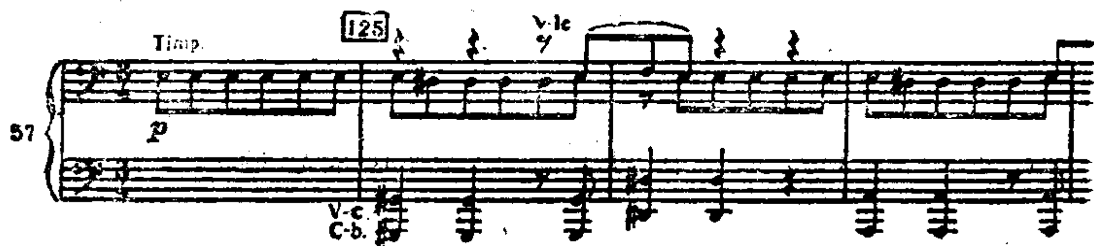


这是回忆恶势力(铜管的短促和弦听起来总是凶多吉少)。但是双簧管继续展开主部：可怕的回忆从旁掠过。

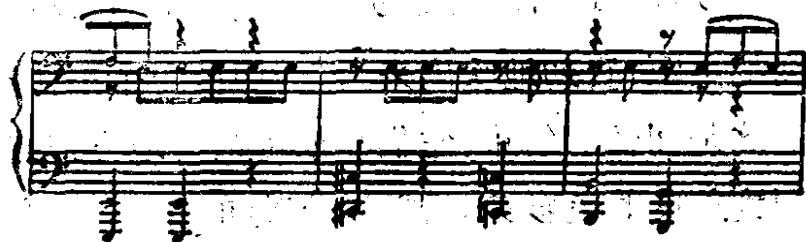
以前我觉得很难把数字 122 双簧管吹 6/8 拍的地方弄清楚。
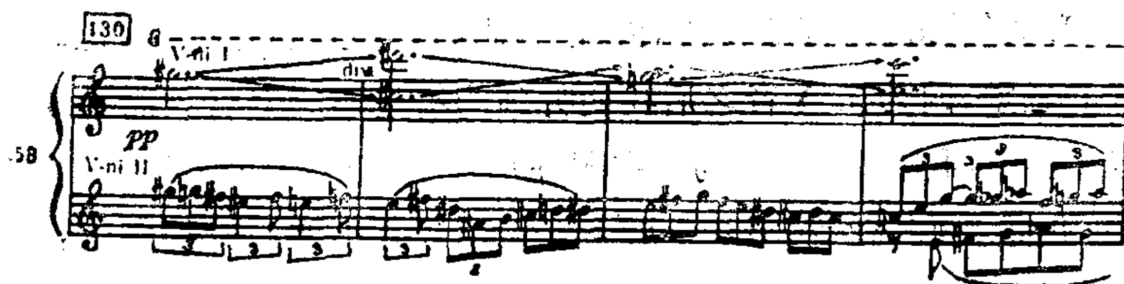


为什么骤然出现这种乍看起来是舞蹈性的、“手舞足蹈”的插部？我怎么也找不到在如此短的时间内（总共6小节）情绪变换的逻辑。最后我决定，这无论如何也不应当是手舞足蹈。这同样是老年人回顾过去。心情大致是这样的：记得不记得在«黑桃皇后»中，当老伯爵夫人想起自己的青春时，响起了从格雷特里那里引来的音乐？格雷特里的主题是大调，速度是 Allegro，而柴科夫斯基的主题是小调，用的是慢速度。精彩的变形……我想，这里也是如此：这是回忆“手舞足蹈”的青春，其中夹杂着对目前病痛的遗憾心情。因此很重要的是：这里的木管乐器不要吹尖利的 staccato，而且无论如何也不要加快速度，免得使这个插部具有欢快的性质。相反地，最好让这些6/8拍仿佛有放慢的倾向（就是马勒作品中的 nicht eilen①）。把这些6/8拍“编入”4/4拍而不破坏经常不断的、平静的八分音符进行是一件很难的事。于是这个进行转到定音鼓，它们继续敲着脉动的同时产生了命运主题的回忆，而这主题在这里相当严厉可怕。随后便开始一个新的段落，这是肖斯塔科维奇心爱的帕萨卡里亚，其主题由拨弦的低音陈述出来。气氛是戒备的，忐忑不安的：
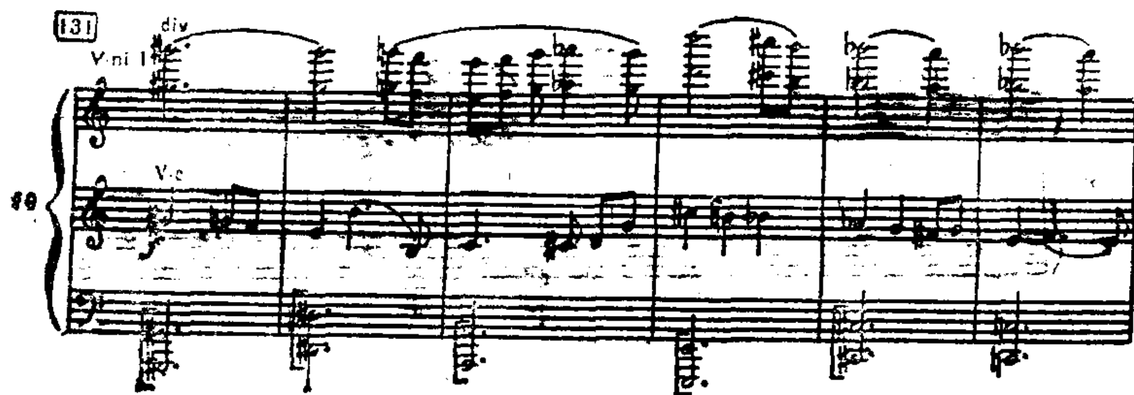


① 不要赶(德语)。——译者



据我理解，这个帕萨卡里亚使我们回忆起一生中最可怕的事件。毫无疑问，这里指的是战争年代，因为引用的主题是大家熟悉的。这是第七交响乐中入侵主题的变了形的陈述。它逐渐增添了许多对位，慢慢地全乐队都加入进来。作者仿佛让我们回到自己的过去。这是那些决定我国人民的命运以及决定他最后成为艺术家和公民的考验。平静的沉思添上了可怕的回忆的色彩（柔和的拨弦伴奏变成缠磨人的定音鼓的敲击）。在数字 130 中，第一和第二小提琴组同时奏出既是正的又是倒影的主题。而在数字 131



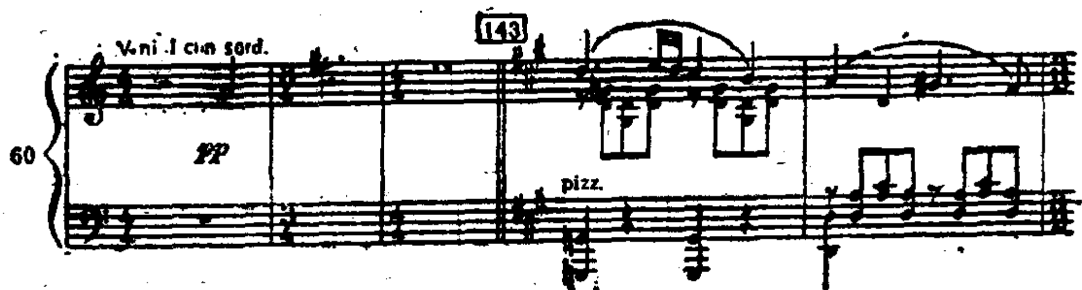
中，主题在低声部却是扩展的：
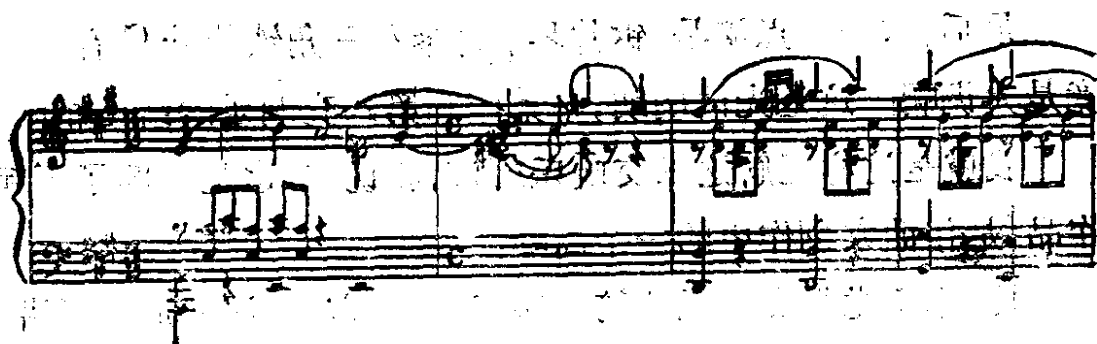


爆发了十六分音符进行。它们引向高潮。铜管最后一次用adagio的速度把主题"费劲地吹出来"，一切被一个不协和和弦外加锣声打断。这是回忆的结束，它们在最可怕的地方猝然停止。

下面又回到善良的色彩来。战争节奏的余音还在耳边响着——小鼓伴随着低声部中引用来的主题的残余部分，而数字138中的和弦进行，以前是不祥的性质（铜管吹出），在这里则由弦乐组的拨奏陈述出来，显得比较平静。以后便是倒装再现部。先由大管后由单簧管吹出来的副部具有同样的仿佛舞蹈性的因素。命运主题好象在重复着数字142中帕萨卡里亚之前的东西，但是，这里我们有另一种理解，因为定音鼓在帕萨卡里亚之后停止了。就是说，暂停计算时间。这点强调了已经克服的灾难的感觉。

瓦格纳的主题最后一次由平静下来的圆号加弱音器陈述出来，它引向主部主题。这里是辉煌的作曲技巧的范例。第一，《特里斯坦》音调的陈述不在小调上，而在大调上。这已经使我们有比较安祥的感觉，因为在A音之后我们听到的不是还原F音，而是升F音了。下面主部（善良的）主题在那几个同最初一样的音符上开始，但是我们突然在另一个调上——不是d小调，而在G大调上了。主部主题第二次陈述时才出现D大调（而不是小调）。





如果说在呈示部中这个旋律的情绪不是立刻就显露出来（命运主题、《特里斯坦》起先带来悲剧性的情绪），那么这里《特里斯坦》的变形音调和主部主题的大调的陈述已经使我们平静下来了。在数字 146 中出现这些“墙上的斑点”（“茫然呆住的和弦”，当然，和声有些改变）时，我们也把它们理解为抑止的平静。在那里死的念头使人害怕，而在这里人已经习以为常。接着帕萨卡里亚的几小节作为回声出现，最后钢片琴进来，敲打的和丁当响的打击乐器之间的对话便开始了。现在我们才重新考虑第三乐章中这些对话描写心理的作用——这是艺术家对生活的认识，是他对“外界的刺激因素”的反应。但是，如果说这点在那里占次要地位，仿佛心里“暗自”因被嘲弄而痛苦，那么这点在这里则是主要的了：打击乐音色交织对位——仿佛总结过去的创作，创作者经常思考的问题。这一切都在弦乐组的空五度 A—E 的背景上——调性不明确。

这就是童年的回忆（短笛和钢片琴）。它们有点忧郁，节奏很均匀，没有手舞足蹈的因素。这仿佛老年人对青年时代的模糊的回忆。同时是战争事情的脉动，定音鼓继续敲着这个节奏。这是人一生中重要的事，他始终不会忘怀。最后一次爆发在结尾。小鼓突然相当刺耳地在鼓箍上敲着震音，而梆子则敲着 *f*——这还不是平静下来的创作积极性。随后明朗豁亮了：进行结束，这个五度 A—E“悬在空中”——我们不知道我们是在大调上还是在小调上，因为木琴奏主题时而奏升 C 音，时而奏还原 C 音。

最后，末一个点滴是：钢片琴、钟琴和三角铁的升C音。这毕竟是大调啊！这是光洁明朗，与第四和第八交响乐的结尾相同。

我就是这样理解这部交响乐的，对我说来，这是一部了不起的作品，是作曲家创作中的一个高峰。

拉：你不觉得交响乐的第一乐章（就语言、手法和形式而讲）是最大众化的吗？

康：当然，它是乐观愉快的，是马达式的，它的旋律结构是短的，因此它是通俗易懂的。但是，一切远不是这样简单……当长笛在吹它的主题时，拨弦中的和声很复杂。后来这个复节奏和多调性同时出现在数字28和48中。主题本身也是如此，它在比主调低半音上开始。然而，音乐被认为是通俗易懂的……这就是伟大的推陈出新所在：复杂的东西看来简单——按照包里斯·帕斯切尔纳克的说法，"空前简朴的无稽之谈"。

拉：在第二乐章中没有涵义上已经变化的少年时代的形象（也就是在少年时代是斗争的热情，而现在则添上别的忧郁的音调的东西）吗？

康：应当看到，革命的旋律早就使肖斯塔科维奇动心了。这在他的许多作品中都有表现。显然，这样的节奏和歌腔与他的青年时代有很密切的联系。我想起少年时代，想起参加游行和经常在我们的日常生活中可以听到的歌曲。它们适逢一生中渴求各种观感影响的时期，因此对每个人都有重大的意义。对作曲家来说则意义更大了。

令人伤心的是有些音乐家对第十一交响乐持怀疑态度，说它太象招贴画了。但是，要知道这本来是艺术的招贴画嘛。那枪杀呢？你无法无动于衷，眼泪在滚动……

拉：第十五交响乐第一乐章与谐谑曲的形象之间有没有共同

之处？

康：第三乐章是人必须穿过去的荆棘。它与第一乐章毫无联系。相反地，却形成强烈的对比。那里是明快的舞蹈性，而这里却装腔作势，讽刺挖苦。

这就是我对这三部作品的看法。作完分析后我只能再说一遍，对我这个音乐解释者来说，我所想出来的"情节"有很大的意义。而在那些对庞大的交响乐这样复杂的特殊境界不熟练的听众中间，指挥家本人作一段开场白能起重要的作用。

我举一个与刚才分析过的第十五交响乐有关的例子。1972年12月我同乐队在阿塞拜疆参加俄罗斯联邦共和国音乐周的演出。曲目中除了别的作品以外，还有肖斯塔科维奇的第十五交响乐。作者本人来到巴库，交响乐获得巨大成功。此外还指定在年轻的石油城——建城才十载的苏姆加伊切举行一场巡回音乐会。可以这样说，那里的音乐生活处于萌芽状态。规定把巴库的那套曲目（里姆斯基-科萨科夫的歌剧《隐城基切日的传说》组曲、柴科夫斯基的大提琴与乐队的洛可可主题变奏曲、肖斯塔科维奇的第十五交响乐）再演奏一遍。但是我们到达时，主管人向我提出要求说：

"能不能把曲目弄得简单些？肖斯塔科维奇的音乐很复杂。我们的听众没有音乐修养呢。"

"你们的海报贴出去了没有？"

"贴了。"

"那么为什么要得罪那些来听音乐会的人呢？你要把曲目改得比较大众化，说明你不信任听众。我们保持原样不变，可是我来负责作开场白。"

在前半场我介绍了一下《基切日城》、洛可可，而在后半场我相

当详细地按照上述的提纲讲述了第十五交响乐。我指出了某些主要的因素（“请注意，末乐章的开始是从瓦格纳那里引用来的乐句”）还请几位演奏员演奏一下主题等等。我还解释，我说的这些形象是我自己在指挥时想出来的；你们听这个音乐时可以同意我，也可以不接受我所说的意见。总之我尽力设法使听众对积极地听音乐在思想上有所准备。随后我们就演奏交响乐了。我没有料到听众会如此聚精会神。他们的反应是很强烈的。我懂了——我说的话达到了目的。在这部复杂音乐的整整四十五分钟内我感到听众在留心倾听乐思的发展。而且听众对我们给他们介绍真正的艺术表示感谢。我们和他们交谈，把他们当作能够理解重大的和复杂的作品的人。普及工作就应当这样——推心置腹。我认为，指挥家就应当这样同听众打交道。斯维特兰诺夫和罗日杰斯基在这方面干得很出色。随便哪一个音乐学家都得不到这样的效果。

不要以为是我在抹煞那在音乐会之前举行讲座的音乐馆讲演员所起的作用。决不。但是我往往不满意他们所作的开场白。这种开场白除了极少数的例外，总是面向听众的理智，并且具有提供资料和介绍作者传记的性质，而不是面向听众的情感，也就是并没有考虑到音乐艺术的联想特点。这事伊凡·伊凡诺维奇·索列尔金斯基做得最好。这是大音乐家。应当向他学习在我们周围的现实生活中寻找联想的本领。他善于用这个办法把最古老的经典音乐介绍给现代。

因此我们看到，今天指挥家面临的任务远远超出了音乐领导的狭隘范围。我们的听众的增加和大众化使每个音乐家，尤其是指挥家成为社会宣传家。一切有志献身这个专业的人都应当为此作好准备。

第九章 指挥风格和指挥理论，指挥家的使命

拉：表演的自由是受作曲家的构思制约的。指挥家和其他的表演家一样，只能在一定的、准许表演者遵照作曲者的原谱和稍给作曲家的构思带来一些新的特点的范围内进行创作。依你看，表演的自由是什么？如果指挥家超出作曲家给他规定的范围，人家会信以为真吗？

康：如果指挥家很有才能，人家是会信以为真的。举一个例子——戈洛万诺夫经常远远地超出范围，但是他却得到了明显的结果，特别在演奏强力集团成员、斯克里亚宾和拉赫玛尼诺夫的作品时。

拉：某些评论家指责他在并没有戏剧性的地方发现了戏剧性……

康：我认为，正是这点值得赞许。遗憾的是他做起来总做过了头，可是他的促进作用却很有意思。而且他还留下了一笔遗产。主要的不是他的录音，而是他传给别的指挥家那种对音乐的戏剧结构的处理方法。虽然我批评他的某些乐队风格特点，但是在某种意义上说我也算是戈洛万诺夫的追随者。他在世时我们不大亲近：我在年轻时和其他人一样，有不顾现实、一味冒进的最高纲领主义的毛病，我否定他创作中的许多东西，这他当然是知道的。记得有一次在他逝世前不久我们碰头谈谈我准备指挥的歌剧《约兰

塔》。我拿了一支铅笔，决定把他要说的一切都记下来，可是心里却在偷笑。他提醒了我许多东西，其中的大部分当时我并没有认真地领会。但是后来头脑冷静下来，翻阅这些记录时，我明白了：他所说的百分之八十是可以接受，但是做起来的程度不能象他那样。也就是可以照他所说的去做，但是分寸感要和他不同。这种分寸感是一个人一个样的，当我遵照他的建议，通过自身的感受去做时，歌剧便闪出新的色彩来。

戈洛万诺夫对音乐的戏剧结构的感觉是极好的。他善于极其新颖有趣地从意义方面加以强调，通过速度的急剧变化使冲突更加尖锐，在作品内部找到意义上的句逗。照我看来，他的演奏特点在于他有时做得太积极和过分，因而形式不是"集中"，而是瓦解了。缺乏分寸感的结果是良好的意图实现起来就失去了原意。当他做 ritenuto 时，干脆就把音乐进行停下来了。但是放慢的地方他正确地感到了。

拉：成熟的表演家是不知不觉地在影响着青年表演家的。但是常常有直接借用大师们的表演解释的事。有一次你说过，你在演奏拉赫玛尼诺夫的《三首俄罗斯歌曲》时借用了戈洛万诺夫的某种手法。这是不是指挥家，特别是你的典型做法？

康：我想，意志坚强的指挥家的个性总不由自主地、深刻地影响了不大有经验的同行。但是，影响本身的表现则是不相同的。比如说，我从戈洛万诺夫那里拿来的东西在某种程度上是模仿。我还不熟悉作品，而只记住一些奏法。这事发生在歌曲《你们，我的白脸蛋儿和红脸蛋儿》中，在末尾低音出现，这个主题最后一次陈述出来时。戈洛万诺夫把它处理得凶险不祥，他立刻放慢速度并且让大家唱 f。当我开始对这首乐曲发生兴趣时，我没有发现作者的标记说明应当这样做。然而我反正还是按照那铭记在心的东

西去做了。这是一个艺术家的坚强意志迫使你去借用他的处理的例子。我再重复一遍，当时我还不熟悉作品，并且我对这个音乐还没有自己的态度。

还有别的情况。你已经琢磨好对作品的处理了，但是另一位艺术家的见解丰富了你的看法，于是你在他的处理的影响下修改了一下自己的构思。这只能自觉地做到，而且这种借用必须通过你自己的处理，反正维妙维肖的模仿是不会有的。

另外还可以举第三种影响，更确切地说是反影响类型的例子。有时某个指挥家演奏一部你把构思都琢磨好的作品。他使你相信他是对的（也就是你认为这样做未尝不可），但是你不想采纳他的音乐解释，因为你的处理不同。这里你的演奏会发生可以说是“从反面来的”奇异变化。也就是说你下意识地确定自己的构思时，你会强调另一种有才气的解释的那些你不同意之处，于是你演奏的作品就会有新的、轮廓分明的界限。这都是传统的相互渗透、产生和传递。在歌曲《你们，我的白脸蛋儿和红脸蛋儿》中我从戈洛万诺夫那里借用上述手法，上述情况发生了是因为这种手法“适合”我的处理。但是戈洛万诺夫的某些别的神来之笔我是拒绝的，就是说它们和我的演奏风格是格格不入的。

拉：指挥家的风格。你能不能把这个概念说清楚？

康：指挥家的风格就是指挥家与表演家共事的原则和在音乐会上再创造这共事的结果的方法。风格的概念包括许多组成部分——排练的方法、对作者原谱的态度、音乐会上的举止、演奏时的即兴程度等等。我想，要精确地说明各种风格之间的差别是不可能的。有多少卓越的指挥家，就有多少种风格。比如说，我们就举当代一位最重要的指挥家——赫尔伯特·卡拉扬为例吧。我们在贝多芬交响乐的电视片中看到的他的指挥技术以及他在音乐会

上的举止，只能是他进行了巨大的排练工作的结果。在排练时他非常仔细耐心地润色作品，使全部技术达到理想境地，因此在音乐会上他可以好象"放开"乐队一样，他知道乐队是不会"走开"，一切都会按部就班地演奏出来。这是卡拉扬的风格。或者比如说苏联指挥家的元老、我们的同代人叶甫盖尼·亚历山大罗维奇·姆拉文斯基。他也擅长排练，特别是找到精妙的乐队音色色彩。

然而，这两位指挥家的举止却截然不同。卡拉扬沉思得出神，闭着眼指挥。整个音乐都在他心中响着，他检查，看乐队的演奏是否符合这个内心的音响。姆拉文斯基则以他的最少和最简单的动作，用脸和眼给予乐队以极大的影响。这是姆拉文斯基的风格。这两位大师的共同点在于事先使一切就绪，花了几十个小时来准备作品。他们都不在指挥台上忙乱张罗，不去提醒每个演奏员什么地方应该演奏。根纳季·尼古拉耶维奇·罗日杰斯特文斯基指挥好的乐队时，宁愿在排练时不去抠细节，而使乐队了解他的总布局，但是在音乐会上则用他的卓越的技术来实现所有的细节，而这也产生出色的结果。

有这样的指挥家，他们提出来的要求不超过乐队的水平，他们不去努力做到对乐队来说是新的东西。相反地，有些指挥教师则要求大量的排练时间来取得较高的成果（顺便说说，我以为，专业指挥家应当用最少的排练时间大体上实现自己的布局，而且应当善于合理地使用召唤来加强和补充自己的要求）。归根到底风格表现为乐队的音响特点，也就是每个指挥家都各异的实现谱上表情记号的方法。比如说，人们说我指挥的乐队听起来比斯维特兰诺夫指挥的乐队要干些。所以我们每个人有自己的指挥风格。我培养较干的音响是为了取得更大的力度对比和清晰地显出对位线条。斯维特兰诺夫则比较喜欢更饱满的音响，这种音响以威力和

鲜明动人，因而更好地表达了斯维特兰诺夫的热情。我想，这二者皆可取。消灭乐队音响的这些重要方面则是平庸的指挥家的特点。简单地说，每个人在成长的过程中锻炼自己个人的风格，而认定某种风格是唯一正确的，这是极大的错误。

拉：指挥理论呢？你是怎样理解这个的？它应当由哪些东西组成？今天人们对它的深入研究进行到什么程度了？

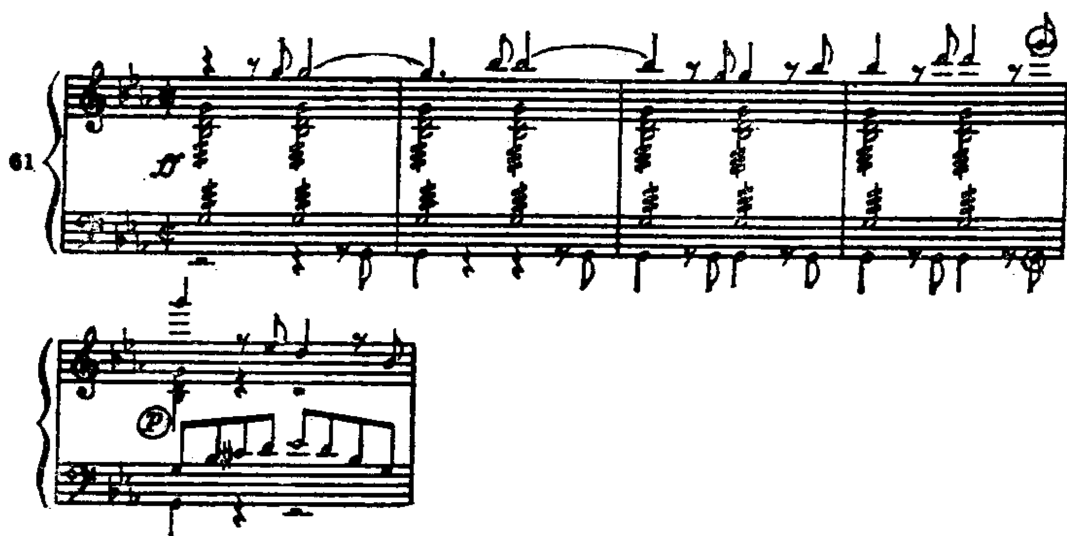
康：正是指挥理论应当帮助每个有才能的指挥家锻炼自己的个人风格。这个理论作为科学还没有被人深入研究过。我想，我们现在只处在通往它的形成的路上。在回忆文献中，在描述大师们的排练和音乐会的文章中已经把指挥专业的许多个别方面阐述得足够了。业已去世的我们伟大的前辈以及现在仍健在的老一辈指挥家对创造理论尽了一分力。当然，一个人把零星地分散在这类材料中的一切都固定下来和组织起来简直是力不胜任的事。理论应当科学地阐明和系统地整理指挥艺术的一切方面，使青年指挥家能更快地达到成熟，表现自己并且找到个人的演奏手法。对所有的指挥家都一样的原则大概是不可能有的。甚至所有的人的手的技术都不相同。在这方面我们有各种学派。就假定说伊·阿·穆辛的学派吧。我认为，他训练指挥的手训练得最好。他的学生都出色地掌握了手的技术。在这方面你可以把他的学生同别人区分开来。但是，他们中间的每个人都各管各指挥，因为他们内心的任务是不同的。这是学派，不是理论。而深入研究指挥家对总谱的处理方法，这大概是理论的一个特权吧。

拉：这么说来，这同总的表演艺术的理论——根据乐器的特点深入研究表演者对作品的处理方法——有共同点了。

康：对，但是有一个区别，就是在那里你自己去实现你的表演处理方法，而在这里指挥家的要求是由别人来实现的。他应当不

只是把总谱的音乐方面弄清楚，而且应当针对这个独特的“乐器”去弄清楚。依我看，指挥理论是把指挥家用来取得想要的结果的一切手段加以系统的整理和正确的对比。指挥家处理方法的特点，从钻研总谱的过程中琢磨演奏构思起，经过排练过程的所有的阶段，一直到音乐会演奏，都应当从科学和心理学的角度加以分析研究。理论还包括给指挥家风格的概念下定义，介绍各个指挥学派的特点，说明由于指挥家的演奏实践他的理论概括的作用（论指挥的科学），指挥家活动的社会教育方面，他在培养音乐表演人才以及训练下一代指挥家方面的教育意义，相应于现代生活的表演艺术的发展……这个单子还可以继续长时间地开下去。但是要知道理论还没有形成呢！

大概指挥理论和任何其他表演艺术的理论（钢琴演奏艺术或小提琴演奏艺术的理论）一样，不可能一劳永逸地成为定论，任何科学理论都是不断地得到充实，有时正如我们在物理中所看到的，它还在转为它的正相反的对立面。大概表演艺术中也是这样。将来那些过去被视为定理的手法会被人们否定，这是完全可能的。我曾经同已故的尼古拉·谢苗诺维奇·拉宾诺维奇——他对培养新一代指挥家做了很大的贡献——有过几次这样的争论：他肯定说，在贝多芬和莫扎特的作品中，subito *p* 在小节的开始不一定都指突然减少力度。他认为，这两位作曲家有时懒得写 dim. 或把力度变化写得不清楚，因而比如说如果贝多芬在《科里奥兰》中写了 *p*，那么弱起拍也应当演奏成 *p*：



我们的学派则至今还肯定说，弱起拍的*f* 正是贝多芬而且是全体维也纳古典乐派的典型特点，而 subito *p* 是对第一拍处理的失算。我同意这种观点，认为这样的手法是当时许多作曲家的风格特征。但是要知道肯定拉宾诺维奇的意见的人是很多的（其中包括西方的同行），也许总有一天他们的观点会占上风。如果真是这样，那么这是解释古典音乐方面彻底的大转变，仿佛是独特的相反的境界。这不过是一个例子说明不同的观点可以怎样相互对立，分析这类问题也是理论的任务。

拉：那么今天指挥家的使命是什么呢？或者现在不可能把指挥家的作用规定为只有一个涵义了？

康：我想，除了举行音乐会以外，现代指挥家的活动包括三个与指挥本身交织在一起的最重要的任务。

第一，指挥家是教师和教育者。从来如此，但是今天条件变了。现在乐队的技巧水平提高到这样的程度，以致于在好的集体中指挥家不必去教人家怎样演奏得好和养成注意表情符号的习惯了——演奏员自然而然地会做这些。但是这已经不够了。我们要每个表情符号做起来都有自觉地描写心理的内容。那个 subito *p*

就有各式各样的：有时必须把 subito *p* 演奏成惊吓、哆嗦；有时它是突然地进入另一个可闻的世界：关上了窗，街上的声音很大，而你听起来却很轻；往往还需要一种 subito *p*，它好象那种大家都突然小声说话，因为知道旁边有病人在睡觉的情景——三个例子和三种截然不同的描写心理变化的力度记号。或者，比如说渲染某种表情变化所必需的颤指的程度，琴弓在指板上的位置。这是以前不大注意的东西，拉 *p* 就好。了解这些东西并且要求演奏员去完成都是今天的指挥家的事。

这是一个说明指挥家作为教育者和艺术家的作用的例子。这不仅涉及对乐队的影响，而且还涉及对独唱家和合唱队员的影响。这较少地涉及器乐独奏家，因为他们与不同的乐队一起演出——指挥家自己就应当去适应他们的风格。但是，如果指挥家很有声望，那么显然他会影响他们。说实在的，在音乐学院中培养乐队演奏员应当受到和训练独奏艺术同样的重视。本来拉乐队显然和独奏不同(运弓、声音的起奏、使自己的音色服从全组等等)。但是全世界的音乐学院的缺点就在于基本上教独奏，不大注意训练乐队的原则。结果出现如此多的各种比赛的获奖者，以致于无法保证他们都开独奏音乐会。一旦他们加入乐队，唉！其中没有多少人配得上乐队演奏员小小的位置。到头来只好教他们本来在所谓的"管弦系"学习的过程中应当学到的东西。事实上这个系已成为管弦乐器独奏的系了，因而今天乐队的领导人接受青年艺术家加入乐队时，就应当为这些缺点付出代价。

现代指挥家的第二个任务是发展表演艺术的理论。今天的指挥家和过去的指挥家的区别在什么地方呢？应当广泛地来概括这个问题。指挥家作为音乐界中的重要人物在许多方面造成本国的面貌。他应当不仅考虑自己的指挥，而且还要考虑培养思维积极

的演奏员，总之要考虑适应于今天的表演艺术的发展。如果我们谈对古典音乐的新解释方法，首先是指挥家应当把它做出来。为什么呢？还是因为指挥家是自觉地做，而器乐家或声乐家可以直觉地去做的缘故。领导人应当善于发扬演奏员的主动精神，从而促进现代对音乐解释的看法。

比如说吧，巴赫的宗教音乐是虔诚的教徒写的。今天它却引起我们另外一些情感，应当善于认清它们，把它们表达出来，这样就使巴赫的音乐接近现代，因而也就丰富了表演艺术。或者就说莫扎特吧，直到现在人们通常还认为他是多愁善感的作曲家，说他没有贝多芬那样明显的冲突性戏剧结构。如果说他的g小调交响乐以前被当作某种蒙上一层忧郁的轻雾的、悲哀的、刻划内心的作品，那么今天许多演奏家则把它看成悲剧性的作品了。痛苦心灵的呼声通过多愁善感表现了出来。今天迫使我们把戏剧结构揭示出来并且使它更加尖锐。

拉：能不能这样来理解：以前在某种意义上大家满足于肤浅的解释？而现在则有必要深入地研究作品，也就是把不浮在表面上的东西揭露出来？

康：每个时代都在艺术中寻找它所需要的东西。以前提出的是另一些任务。比如说，冲突性概念过去大概只限于个人的情感，很少被人概括到社会冲突的范围。而今天我们则努力在生活和艺术中不仅揭示使人注意的东西，而且还揭示那些应当了解的东西。比如说，斯特拉文斯基和兴德米特。一般认为这两位作曲家是唯理论者，在他们的作品中公式化音型较情感占优势。我觉得这是不对的。他们自有抒情的心境，只是另一种观点的抒情，而且仿佛是隐藏起来的。应当把它找出来和揭露出来。兴德米特的音乐尽管听起来很乾，却和普罗科菲耶夫一样有着很多隐藏起来的抒情。

我们已经学会揭示普罗科菲耶夫的抒情了。我还记得那个认为普罗科菲耶夫是马达音乐的作曲家的时候。当他亲自演奏时，他仿佛为自己的抒情而不好意思，这点由他的干涩、带刺的触键证实了。他的触键没有表现他的许多音乐片断所固有的歌唱性。这在今天已是定理了。因此指挥家应当首先在这些方面去发展表演思想。

最后，现代指挥家的第三个任务是当音乐的普及者，找到宣传音乐的方式，帮助听众以共同创作的态度去理解演奏。作音乐会的开场白、电视谈话或广播谈话，在报上发表文章——这一切都是有助于增加听众的手段，指挥家就应当积极地加以利用。这在前面已经说过，所以我现在只想强调一下这种活动对今天的指挥家的重要性。我还要提醒大家注意到指挥家作为一个活动家的意义，这个活动家通过自己乐队的曲目在种种方面造就本市的音乐面貌，因而也造就整个音乐馆的音乐面貌。本来听众不仅在音乐厅，而且还在他周围的音乐气氛中受到教育。甚至海报也是教育！（这是许多音乐厅的经理怎么也不能理解的事，他们把海报的份数和现款联系起来，不去登那些通过长期票已经售出票的音乐会的广告。）

拉：指挥家在音乐界的声望。它是否与指挥家在本国音乐生活中所起的真正作用相符合？

康：为了决定指挥家是好是坏，音乐界多半只看现成的结果——他的音乐解释，而不去管这个结果是怎样得来的。比如说，在排练前和排练时为此花了多少劳动；乐队的技能能够帮助指挥家到什么程度，或者指挥家本身善于克服乐队的缺点到什么程度等等。因此，指挥家事实上所做的事没有多少人知道。虽然生活迫使许多指挥家在种种方面决定着国内音乐文化的地位，但是在

音乐界看来他们的声望大致和其他的表演家相同（有时甚至还低些）。

我不能忘记中央报纸上登载的一段关于大剧院初次上演歌剧《鲁斯兰与柳德米拉》的报导。它有五六行字。那里一字不差地报导如下："苏联大剧院初次上演了格林卡的歌剧《鲁斯兰与柳德米拉》。导演人民演员包·波克罗夫斯基，舞台设计伊·苏姆巴塔什维里。主要演员有：国际比赛获奖者叶甫盖尼·涅斯切连科、苏联人民演员别拉·鲁坚科等等。尤里·西蒙诺夫指挥乐队。"这是提到指挥家的作用的典型方式。对写这段报导的塔斯社记者来说，指挥家的作用仅仅在于用声音来给上述这些人所做的一切伴奏而已。报刊往往把指挥家的作用简化为调度员的作用。一般地说，报刊是不大报导音乐生活的。

算大帐我们是不能抱怨的。我们的国家十分重视音乐，有许许多多专门的组织机构，但是，报导啊！……而且当然有许多人就是不懂指挥家专业的意义。他们不懂得，指挥家是主要人物，他培养其他的为艺术服务的人，并且在种种方面保持着音乐文化的水平。我们清楚地记得，在彼得堡纳普拉夫尼克曾有过影响作用，在莫斯科则是拉赫玛尼诺夫、萨福诺夫，革命后就是苏克。后来帕佐夫斯基、戈洛万诺夫、萨莫苏德长期有影响作用。这些都是伟大的人物，他们培养了一大批表演家并且创造了传统。到目前为止我们还采用戈洛万诺夫的传统以及帕佐夫斯基和萨莫苏德的传统。

应当指出，30年代报刊反映音乐生活要广泛得多。我的父亲收集了一切有关38年我参加的第一届指挥比赛的材料。这是一个四百页的剪报专辑。所有的报刊从第一轮起就报导了比赛进程，记者们和评委们座谈，发表自己的预测意见，也就是说这件事吸引了社会舆论的注意。后来又举行了两次比赛，我都是评委主

席了……关于第二届比赛有二、三条简讯，而且是在比赛结束之后才登的。关于第三届比赛就只有《苏联文化报》上的一篇报导了，而且错误百出。这种现象是正常的吗？报刊应当注意这个比赛。本来我们有值得夸口的青年指挥家，而主要的是我们有自己的指挥学派，这已经是全世界公认的事。

拉：许多指挥家(其中包括帕佐夫斯基、阿诺索夫、马尔科)都说过一句后来成为格言的话："指挥家在同样的人中间应当是第一号人物"。今天指挥家的身份和超级的现代乐队的演奏员相比是那样高吗？在乐队里有没有这样一类演奏员，指挥家作为个人和音乐家来说还达不到他们的水平，而他们服从他是"根据人名录"——"既然指定他，那他就是头头"？

康：这个问题我想得很多，于是形成了一套可以称之为"天秤论"的理论。根据那些流传至今的回忆文献(从柏辽兹和瓦格纳开始详细研究指挥问题起)，我确信，指挥家和乐队的技能之间的某种平衡过程在全世界是永远发生的。当指挥家的声望相当高而乐队的超级水平与之相符时，天秤就平衡了。但是，这种情况为时比较短。通常指挥家在成熟的年龄才逐渐成为真正的大师。这是已经有了自己的原则、自己的风格的艺术家。他得到一个由良好的、但还没有统一风格的演奏员所组成的乐队。指挥家开始教他们。一年年过去了。乐队一直在起变化，人口在"流失"——老将们走了，演奏员由新人来代替。但是，即使十年后老的成员一个也不剩，乐队的既定风格反正将是它所特有的风格。因此，许多年以后指挥家把乐队提高到自己的水平(当然本身也随乐队一起成长)。于是出现了比如象塞尔的克利夫兰乐队、弗里兹·莱涅尔的芝加哥乐队、托斯卡尼尼的NBC乐队、富特温格勒的柏林爱乐乐队这样的超级乐队。这些团体是我们应当力求达到的标准。

一般地说，指挥家只在晚年才使乐队达到这样的水平。乐队处在极盛时期。如果我们拿健在的最重要的指挥家来说，那么他们无疑地比主要乐队的优秀的演奏员高明。但是，这样的指挥家在全世界是极少数。可见寻找接班人时，应当以有发展前途的人为对象。乐队来了一个年青的、甚至才华横溢的指挥家，但他是演奏家，而不是教师。他可以是出色的音乐解释家，但他反正要向这个乐队学习许多东西——这个集体比他高明得多。我可以举出梅达、小泽征尔这样的名字——很卓越的、有意思的青年指挥家，现在领导着杰出的乐队。虽然他们作为音乐解释家是无可指摘的，而且有些东西他们解释得甚至比他们的伟大的前辈还有意思，他们还是按照乐队在他们来到之前就已经形成的风格去指挥。然而，乐队逐渐发生了本质的变化。我要把这个叫做干缩过程。老队员失去演奏技能，离开了乐队，有人转到另外一个乐队去。顶替他们的是一些新来的、指挥家还无法教会的人。于是在成员改变的情况下，乐队的风格、面貌已经保不住了；相反地，乐队的外貌轮廓逐渐在抹平。它在这个阶段只不过消极地保持着传统而已。新来的指挥家还只是在向乐队学习前辈的风格，过了许多年以后他才开始创造自己的个人风格。

当这个指挥家成长起来时，乐队则逐渐在走下坡路。这种情况将继续到指挥家认清自己的原则，开始重新使乐队振作起来为止。天秤的波动总是连续不断的。而理想的平衡为时较短——看那位年高望重的、在自己的原则基础上造就乐队的指挥家能活多少年。现在这天秤是一头重了，因为一些超级乐队超过了许多来接伟大的老头们的班的指挥家。这事本身是合乎规律的，但是它在全世界引起了危险的倾向。经理、管理人看到，相当有才能的、但并非大教育家的青年指挥家不需要多少排练。在技能高超的乐

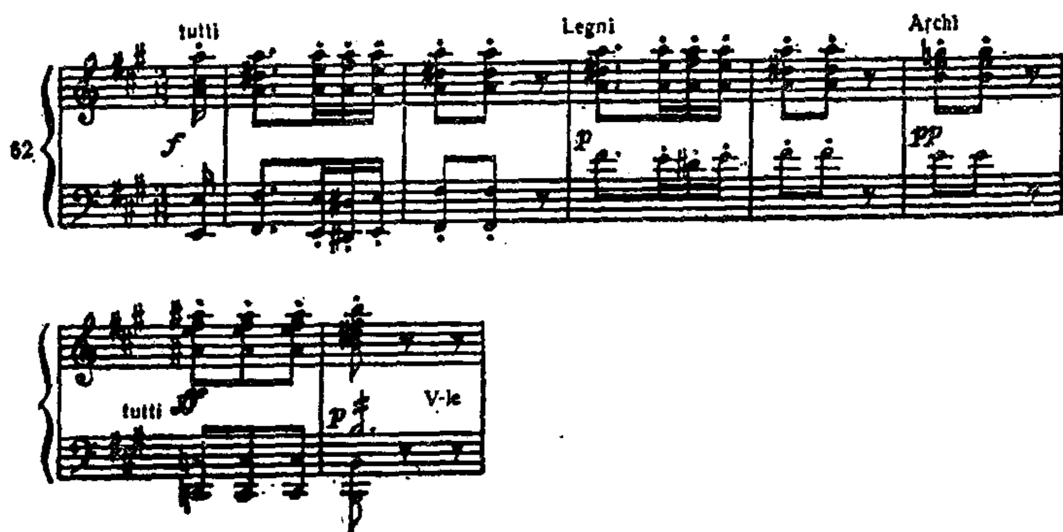
队中他用双手很快就能做到一切。这就使乐队习惯于轻松的生活。应当老老实实地说，在许多西方的乐队中已经有粗枝大叶和凭感情冲动演奏的危险。有高度技能的乐队不愿排练得很多，因为青年指挥家基本上只提出技术方面的意见，而这些意见无论如何也不会使演奏员的演奏丰富起来。“干缩”过程已经开始了，许多第一流乐队的质量下降了。

拉：根据你所说的产生了一个问题——可以不可以在指挥家的学习过程中就使他的教育特征早点成熟？培养指挥家从手的技术开始是否正确？有没有什么手段可以促使指挥家身上那些让他在高龄以前就能坚定不移地领导信托给他的乐队的方面早点成熟？

康：问题是指挥家成熟得很慢。任何人都不是生来就是成熟的指挥家的。即使人天生双手动作灵活，也应当教会他用这个技术为创作任务服务，使特殊的指挥思维积极活动起来，而这是不能立刻做到的。根据多年来的观察我发现，青年指挥家多半不是试图寻求从心理刻划方面去处理音乐的方法，而是总在总谱中搜寻技术上的错误和某些异文来站稳。好吧，假定说在断奏的音乐中某个地方少了几个跳音点。他们就开始让乐队把轻盈的音乐演奏成tenuto。但是有经验的音乐家就完全明白，谱上这样印着或是因为作曲家记性不好，或是由于校订者粗心大意。教师应当教会学生区别什么地方允许有这些细节所提示的新的演奏法，什么地方只不过是与音乐的意思相抵触的刊误而已，也就是说教会他正确地从指挥家的角度去领会总谱。但是这一切只能通过手的技术来理解。上课不能是另一个样子，否则就变成总谱分析课了。手的技术不仅保证合奏和示意表情变化。其中还表现出音响的平衡、指挥家对总谱的一切细节的态度（在上面说过的少了几个跳音

点的例子中学生应当示意，乐队必须怎样去演奏；这就将是他和教师讨论的理由了）。当学生在课堂上指挥时，应当通过面部表情发展学生的演员因素。“你指挥的东西是好是坏？这是善良的音乐还是凶恶的音乐？是善良的吗？那你为什么这样愁眉苦脸？应当你自己因为音乐也变得善良才是！”

因此指挥家的发展程度在课堂上表现为特殊的手的动作，而这些动作不仅应当有技术内容，而且还应当有感情内容。我确信，形象思维的发展能促进学生艺术上的成熟。我的一个学生曾指挥乐队演奏贝多芬第二交响乐的第二乐章。我把它处理成温柔抒情的、稍带戏谑的性质。这点在课堂上我预先和他讲定了。所以排练时他要求乐队演奏 *f* 时不要重，而要短些和干些，以便强调出这段的幽默因素：



乐队仍演奏得很粗鲁。我对他说：“你解释一下，为什么你要求这样做。”他怎么也不能理解我。“形象！说形象啊！”于是他马上就想出来了：“应当装出好象你不是真的生气的样子来。”这是一个形象思维和它正确地形成的例子。乐队立刻开始懂得，虽然是 *f*，为什么要乾的声音——应当是贝多芬式的幽默感觉，而不是粗野的大

兵的踏步。

然而，上述的一切教育手段只能帮助青年指挥家快点经历几个掌握音乐解释原则的基本知识的阶段。至于身兼教师的指挥家的加速成熟，这里念任何咒语都无济于事。首先，不是所有的卓越的演奏家都有这种天资。但是即使有的话，也只能在获得足够的演奏经验之后才显示出来。只有到那时候，通过对经验的分析，他才着手从风格上去培养乐队。所以这需要时间。除此以外我想，没有哪一个音乐专业象指挥专业那样易起如此惊人的演奏风格方面的变化。我们亲眼看见过许多虎头蛇尾的事例。可是相反地，有些毫不起色的指挥家既作为演奏家又作为乐队的教育者却突然一马当先。所以，在还没有用心观察有才华的指挥家几年之前，不要对他做出仓促的，主要是最终的结论。我再重复一遍，真正的指挥家是不能立刻产生出来的：这门专业比任何别的一门专业更表现了量变到质变的飞跃的辩证规律。

拉：如果你仔细阅读指挥家所写的书，那你在那里可以发现指挥家不为许多人理解的话。你能不能把这样的问题说得更明确些：听众、去参加音乐会的人不懂得指挥家的什么？演奏员不懂得他的什么？最后，指挥家自己不懂得本专业的什么？

康：一般地说，听众确实不懂得指挥家职务的复杂性。普通的听众往往分不清作品和作品解释。所以，有时没有响亮动人的结尾的作品得不到所谓的"好评"。如果听众喜欢作品，那就认为指挥家把它演奏得很好。当好乐队演出时，听众也分不清乐队的优点和指挥家的优点——他们不会去注意谁在指挥谁。乐队恰好是懂得这个的。但是，甚至坐在大厅里的演奏员往往也弄糊涂了。有一次我看到：指挥家指出了速度，而乐队不听他的，于是他马上跟着乐队走了。在我旁边坐着一位演奏员，他没有发觉这点。如

果他自己坐到乐队中去而且开始演奏的话，他那时就处于同指挥家面对面的地位，他马上就会感觉到谁是主要的。但是就连乐队演奏员中的一部分人也不懂得指挥家意图的深奥。乐队中有各式各样的人，而真正的大师的哲理性概括也只能为任何领域，其中包括乐队集体里的真正的艺术家所彻底理解。乐队懂得指挥家还有一个方面。有时连富有经验和声望的演奏员都对新来的大师大失所望。关于指挥家的良好的专业条件、热情、听觉、反应，初步印象总是正确的。但是，更深刻的认识有时会令人失望——原来这个指挥家只擅长某种音乐风格，他不善于伴奏等等。这一切不是马上就认识清楚的，所以这里也可能出错。

最后，唉，指挥家自己不懂得本专业的许多东西。不管怎样，在成熟期之前不懂得最主要的事——自己选定的道路的全部困难和责任。在课堂上和私人交谈时你可以向他们反复地说这个，说多少次都行，他们会听你说而且会点头，但是同时却会想："别说了，大师，我站到指挥台前将比你指挥得好……"他们只在年纪大些和回想起青年时代时，如果他们是好钻研的人，才开始懂得他们缺少什么。正如不可能让五岁的孩子（甚至神童）演奏得象成熟的演奏家那样圆熟、有力和技术完美，初学指挥的人，甚至有出色的指挥技术、记忆力、热情和才智等全部必需的条件综合的人，也无法彻底懂得本专业的深度。他应当经历一些挫折，和生活发生冲突，同很有意思的人交往以丰富自己的修养，时而感到极度的不满而且找到摆脱手的危机或音乐解释的危机的出路（指挥家的这种危机比随便什么人都多——要知道他的曲目要比别的演奏家广泛得多）。当你开始回顾过去的东西而且懂得现在你有许多会处理不同时，这就是懂得本专业的复杂性的开始。但是，遗憾的是少数人才有这种深刻的自我解剖的才能。表面的成绩，当头头的地位，

某些演奏员的卑躬屈膝的态度，这一切都麻痹着指挥家的不满感和不安情绪。况且大多数主要的指挥家身边没有具有同等条件的竞争者(本来每个城市通常只有一个交响乐队或是一个歌剧院,而第二指挥在曲目和排练次数方面都处于不平等的地位)。这点也是他们和独奏器乐家不同之处，每个音乐会都是“在平等基础上”的比赛。因此,归纳上述的一切,我作出了或许有些似是而非的回答:指挥专业的全部深奥和困难广大的听众一般说是不理解的;乐队演奏员是理解的,但是不是所有的人而且不是立刻就理解的;而指挥家自己则是少数人理解，而且是在自己的功名前途即将结束时。

拉：布鲁诺·瓦尔特说，只有大表演家才能理解和揭示别人创作中的伟大之处。这是不是意味着中庸的指挥家接触名作就会产生代用品？有没有什么平凡无才的人不应当接触的作品？

康：说得很确切。但是,唉,这是不可避免的。平庸的音乐家毕竟比伟大的音乐家多，而音乐生活应当向前发展。音乐在不断积累起来,它永世长存,而伟大的表演家难得出现。听众则始终在更新。大多数来听音乐会的人是第一次听许多作品。剥夺他们这种认识的愉快是没有意义的。因此，我们还是必定也要取用代用品。除此以外,指挥家在不断发展,现在他自己感到十年前所做的事的回忆是平平常常的。十年里他大大地进步了，而且重新考虑了许多东西（另外一个指挥家也许永远达不到真正的顶峰。本来预言现在很有希望的人中间谁将成为大师无疑是不行的)。

拉：指挥的未来。你认为它是什么？

康：我认为，提高手的技术完全不必要。其他专业的表演家需要提高技术，而指挥家则不需要。我想,从瓦格纳的时期起(正是他开始使用指挥棍,背对着听众,而且开始采用现在我们所认识

的手的技术）什么也没有改变。指挥中绝对的技术是不存在的。某个指挥家掌握了辉煌的技术，但是他有时作为教师和音乐解释家要比技术没有这样完美的同行差些。近百年来形成的技术足够表现内容了。指挥家们需要发展的是“智力的技术”。

指挥的发展应当和乐队的提高联系在一起。我们应当培养各种因乐队而异的风格。遗憾的是，我国大多数的乐队一模一样，不可容忍地经常调换领导人（特别在地方上）。指挥家是不可能与一切人和睦相处的职位，有时他成为由于他要求严格而产生的冲突的牺牲品。我们有一些指挥家，他们能够使乐队具有独特的风格，因而应当给他们创造适当的条件。

其次，指挥的发展的同时还应当提高培养器乐家和歌唱家这些音乐家的水平——同粗枝大叶的作风进行斗争。必须坚决根除匠气十足的习惯——表演得马马虎虎、漫不经心、“晚上见……”——一切会产生专业上不整洁的东西。音乐中没有微不足道的东西，指挥家就应当经常不断地强调这点，始终严格要求，不放过合奏方面或音准方面的毛病。指挥的发展在于扶持进步的作曲创作。你应当为自己的音乐会曲目只挑优等品，拒绝那些在创作上与你格格不入，而只符合一时的东西。这就需要有力量去顶压力。

拉：在歌剧排演中指挥家起什么作用？他对排歌剧的贡献是否和导演的贡献相同？是多些还是少些？大家知道，马勒自己排过几部歌剧，也就是说他还当导演。现代指挥家需要不需要这种知识技能的多面性？

康：在歌剧中指挥家的作用是很大的。他决定着剧院的面貌，但是并不是单枪匹马，这和指挥交响乐队不同。

在哪个音乐人物占首位的方面，歌剧艺术经历了三个阶段。上世纪初对歌唱家的崇拜——扮演主角的演员自己决定速度和场

面设计。后来对指挥家的崇拜开始了。这是马勒、纳普拉夫尼克、托斯卡尼尼的时代。这里歌唱家应与服从唯一的艺术意志。夏里亚平是例外；他生活在这个时代，他在歌剧艺术中的作用是巨大的，但是也有些自相矛盾。我们这里对夏里亚平的崇拜导致毫不加批评地赞美和在一切方面，甚至有争议的方面都去模仿他。就拿鲁宾什坦的《波斯恋歌》这样的作品来说吧。如果你拿夏里亚平的唱片和作者的原谱进行比较，那么你找不到丝毫相似之处。他把音调改了。用十分自由的节奏来唱——把两个小节合成一个，把八分音符改成十六分音符，把旋律中的二度变成三度，也就是说仿佛用人家提供的旋律来即兴演唱。但是现在你试试听随便哪个歌唱家唱作者原来的意思看，也就是唱鲁宾什坦原来的写法看。你听不到了！改变夏里亚平的传统被认为是亵渎行为。但是我们不会忘记：周比特许可的东西正是公牛所禁止的东西。夏里亚平情绪洋溢的歌唱使作品丰富多彩，不过我敢说，他有时唱得不正规，尤其在节奏方面，而这就影响了坏传统的产生。夏里亚平从来没有在俄罗斯和大指挥家一起演唱过，这点是值得注意的。和他一起演出的是波希顿诺夫和费奥多罗夫——那些"捉住"他的指挥家。可是那时原就有纳普拉夫尼克、拉赫玛尼诺夫、苏克等人。就是这样等级的大师们决定了 19 世纪末指挥家成为歌剧中有无限权力的主人的局面。

然而，那时对舞台方面放任不究，当时戏剧的舞台机构几乎不存在。顺便说说，现在几乎整个西方都还是这个样子。场面设计是千篇一律的，歌剧用原文来唱，因此"明星"的制度有了保证。比如说，《蝴蝶夫人》在全世界都演得一样。蕾娜塔·泰巴尔蒂可以随便到什么地方去，不排练就上台唱：她和指挥家合得上，就永远也会和搭挡合得上，因为场面设计在本世纪初就定下来了而且一

直未变。

我深信，今天歌剧中主要的人物是导演。德意志民主共和国的费森施坦和我国的波克罗夫斯基的创作丰富了歌剧，把它引向新的发展阶段。但是，这并不意味着压制音乐解释方面已经取得的成绩；而是使这些成绩丰富起来。现在听众不仅不愿意在舞台上看到五普特重的苔丝德蒙娜，而且也不想容忍拙劣的音乐处理。所以，尽管今天导演是决定性的环节，但是指挥家的作用只会有增无减。与导演合作在今天是要求指挥家做到的一件新的、附加的事情，换句话说，这是共同琢磨舞台解决的统一构思。但是，唉，具有这种才能的人并不多。萨莫苏德是善于考虑舞台效果的指挥家的典范，他通过音乐看到戏剧并且向导演提示许多有意思的东西。

那么指挥家自己能不能排歌剧呢？一般地说，不行。导演是一门有自身特殊性的专业。这是一个相反的过程——通过舞台动作来表现音乐的本领。为了体现音乐的戏剧式结构，导演研究出一整套由音乐产生的，但是运用戏剧规律的舞台手段。当然，不是每个导演都能很有音乐感地排歌剧，但是也不是每个指挥家都能找到特殊的表演手段的。歌剧的特点是：歌剧指挥家应当用舞台范畴来考虑问题，但是戏应当是导演来排。指挥家的作用是："填鸭式地教给"导演许多音乐形象，和导演一起研究如何把戏演出来。在排练的过程中，他应当善于引导导演，也应当善于对导演让步，如果这于事有补的话。我记得我和波克罗夫斯基在我们年青时合作的情景。所有场面设计的排练我都在场。当波克罗夫斯基提出某种我以为是和我的音乐的戏剧式结构相抵触的场面设计时，我就说：

"鲍里斯，我觉得这里主角最好晚几小节出场，让这个重音来强调他的出场吧。"

他便同意了我的意见。而有时他对我说：

“基里尔，这里我需要有一个休止。可以不可以做到？”

“但是音乐中并没有休止呀。一段接一段川流不息……”

“好吧，哪怕做个 ritenuto 也好。”

于是我感到他是对的——根据戏的情节发展应当在段落之间留出空隙来。

可见歌剧是指挥家和导演共同排出来的。在试唱时指挥家就提出事先同导演说好的形象和性质。音调由指挥家指定，但是后来则由导演来加以磨炼和用舞台手段来加以充实。我记得我们排《被出卖的新嫁娘》时，波克罗夫斯基让列奥卡季亚·马斯连尼科娃对她的爱人说：“他们把我许配给米哈的儿子”时不是怕难为情，而是犹豫忐忑，仿佛深怕这个消息会引起对方的不快。她做了几次都做不出来。于是他就对她说：“你对他的领结说这个，”也就是不看对方的眼睛说。于是一切立时就绪了。只有导演用人体动作的方法才能这样提醒演员去做。正因为如此我反对指挥家担负起导演的职务。通常这会造成排戏不认真的结果。

拉：重大的社会事件影响不影响你的创作？这表现在什么地方？

康：伟大的卫国战争、后来社会生活中的变化以及科学技术的突飞猛进使我对艺术在我国社会中所起的作用有了新的认识。我们生活的时代是很有意思的、冲动的，可是复杂的，尤其是对青年来说。我指的是什么呢？就是人们所获得的大量消息报导愈来愈扩展基本上不是有赖于美学概念，而是我要说有赖于技术概念、科学概念。机器将来会在种种方面，甚至在智力的范畴（领导的程序设计）代替人的危险是存在的。如果机器将来能够代替人做许多事，那么人要表现自己的个性就愈来愈难了。人总是努力设法

表现自己，这是不足为奇的，但是，有时这点由于运用个人的主动性受限制而变得怪诞反常了。可记得比如说巴塞罗那市足球赛进行时一群狂妄的捧场者闯入场地的事？这也是努力设法表现自己，但是我认为这是智能有限，我甚至要说是野蛮行为。毫无意义的匪徒活动、炸毁飞机、麻醉品、对暴力的崇拜、抓人质——这不都是反常地表现"我"的例证吗？暴力的浪潮在全世界不断增长。库勃里克的电影《自动的橙子》描写未来的世纪是全面暴力的世纪。但是，可以拿什么来对抗暴力，用什么除恶呢？用宗教吗？其实全世界早已不信神了。我确信，只有最先进的社会的文化才能拯救世界免于暴力，在这方面我们国家所起的作用，建设这个新社会的人们所起的作用是巨大的。德米特里·德米特里耶维奇·肖斯塔科维奇说过，音乐使人的心灵纯洁而且使人准备去完成我国所肩负的伟大的使命。这话很正确。所以今天音乐家的任务是教导人们积极对待艺术，教他们把艺术看成精神生活的一个不可缺少的部分。我把肖斯塔科维奇的这话告诉了一个人，他也把达尔文的话告诉了我，援引这句话我认为是恰当的："失去这些趣味（指的是诗歌和音乐——作者）等于失去幸福，也许对智力，而且多半对道德品质产生有害的影响，因为这会削弱我们天性易动感情的方面。"我以为，音乐能起特殊的作用是由于它触及人的最深的感情。由于它表现更多的个人感情，它比任何其他的艺术更能活跃人的创作因素，因而使人有可能借助于更多的自我表现来"增强我们天性易动感情的方面"。表演家的使命是以艺术来吸引人，使一个人有一次来到音乐厅，后来感到他极需要和音乐世界打交道。

万·克利伯恩几次访问我国使我思考得很多。我在1958年他第一次来我国以后就说过，通过他的演奏我们的听众，尤其是青年听众大大地提高了。独特的"学克莱伯恩"的时髦把许多和他志

趣极不同的人吸引到音乐中来。音乐开始成为他们迫切需要的东西。但是我们不能放任听众去赶时髦，应当教会人们积极地去听，使他们的理解不同于从使用的角度把艺术理解为谈话或阅读的音响背景。所以我们必须记住，一场表演得枯燥无味的音乐会能带来的害处要比我们想的多得多——它能使那些刚在这个新世界举步的人对音乐感到失望。

拉：但是毕竟还是有理由认为，音乐艺术（从纯理论的观点来看）在一定的意义上说是精选的。到音乐厅去的总是那么一些人。

康：几个中央的音乐厅并不是表演严肃音乐的唯一的地方。我们有许多音乐会是在工人俱乐部里举行的，音乐会之前总有一个一个开场白，这种做法取得了好的结果。听这种音乐会的有许多青年人。其中有百分之几的人后来开始去听音乐学院的音乐会了。

拉：然而，这个百分比是小的。原因在于人们接受如何理解音乐的训练不足。如果说一个有一定的发育和学习程度的孩子很乐意听一个情节简单的故事或童话，那么你给他读一本长篇小说就毫无意义了。他不懂什么戏剧性、事件的发展、几条不同的线的交叉，而且语言对他来说也太难了。毫无准备来到音乐厅的人同样也不可能理解表演给他听的音乐。他们接受的是电影流行小调的教育，他们的思维适应了解短促的、极简单的、感情肤浅的乐思。所以如果让一个人受到这种教育以后一头钻进一种世界，这种世界有最复杂的矛盾冲突，有运用范围极广的管弦乐音色和力度这样强有力的手段把音响材料加以发展的特殊方法，那么他的保护性抑制就会起作用，他就会入睡（这是经常发生的事）或感到无聊，计算到休息还有多少时间，好回家去。

康：我不同意你的意见。当然不是所有的人，但是有一部分

新来的听众甚至不懂得所听到的一切，在听完音乐会以后由于受到感情浪潮的袭击而心荡神驰。就算人家不能剖析自己的感受，就算他的兴趣象波浪一样起落，但是如果他能克服“保护性抑制”，那么他必定想把这部作品再听一遍，为了弄清楚是什么东西使他神往。于是表演家不仅作为音乐解释家，而且作为评论家和普及者，使用语言的普及者就开始发挥作用了。安东·鲁宾什坦曾经在他的一系列历史音乐会上做过这个事。指挥家做起来就比较容易，因为，正如我说过的，他必须善于具体地明了自己的感情并且把它们固定下来。现时列伦纳德·伯恩斯坦首先举行这种讲座。我个人是很乐意在广播电台和电视上演讲，我认为这是普及音乐，是一种引起兴趣的方法，是一种特殊的“广告小滑轮”。我的许多同行也这样做。这种方法不能代替对话的表演的理解，但是如果人家看了和听了电视广播以后，到“活的”音乐会上去听作品，然后再买张唱片，为的是再听听这个音乐，我就认为广播和电视的任务完成了。这样的广播形式可以多种多样，显然这种探索始终在进行着，但是应当经常记住，它们的主要目的是使听音乐会的人数增加。我们应当认清，身为指挥家的艺术家和表演家的最终目的，是启蒙教育，我们是没有权利只囿居于总谱中。

拉：当你在国外指挥我们的音乐时，你的感受是什么？你是否感到你在显示音乐解释的标准？

康：你把什么叫作我们的音乐？

拉：我指的是俄罗斯音乐和苏联音乐。

康：只有这些吗？我反对这样来理解我们的音乐。正如别林斯基所说，真正俄罗斯的东西并不是欣赏古俄罗斯所特有的妇女头饰和无袖女长衫；这首先是可以贯穿在任何音乐中的俄罗斯精神。

拉：你指的是音调、音乐的音响特点还是音乐解释？

康：音乐解释。我认为，我们的表演文化是这样的高，以致于它采用俄罗斯音乐学派的传说并结合苏联表演风格，就可以揭示任何音乐的解释中的新东西。民族局限性在这里只能妨碍表演艺术的进步。有许多外国人向我们揭示我们的音乐这样的事例。尼基什给柴科夫斯基的第五交响乐恢复了名誉。库塞维茨基虽是俄罗斯人，却使巴托克的弦乐、打击乐与钢片琴音乐和兴德米特的匹兹堡交响乐这些专为他所领导的波士顿交响乐队写的作品充满了生命力。这不是世界主义，而是各国文化的相互渗透，没有这种相互渗透任何艺术就不可能存在。斯拉夫人的热情和气魄能够向德国人揭示他们音乐中他们所没有发现的东西，而同时德国人的精密仔细能够给我们揭示柴科夫斯基和肖斯塔科维奇的作品中我们所忽略的东西。

拉：想必关于这方面你有自己的"综合的"信念。请你说说看。

康：我认为，在表演艺术中只局限于自己本民族的曲目必定导致艺术家在精神上的退化。在艺术中需要交流经验。我出国演出时，从来不使曲目局限于俄罗斯和苏联的作品。在国外你往往可以听到这样的话："怎样演奏柴科夫斯基的作品俄罗斯人知道得更清楚。"我们当然应当指给人看，应当怎样去表演柴科夫斯基的音乐，但是当我去奥地利时，除了本国的作品以外我还把勃拉姆斯和马勒的作品列入曲目。当我在奥地利指挥马勒第九交响乐和在纽恩堡指挥斯特劳斯的《英雄的一生》得到好评时，我为此而自豪。当李赫特尔在法国演奏德彪西的作品到使法国人发狂的地步，这就证明了苏联音乐表演文化所起的主导作用。他也会把柴科夫斯基和斯克里亚宾的作品演奏得很精彩，但是这不会使他们感到惊

讶，而他演奏的德彪西的音乐则使他们感到惊讶而且使他们发现这位作曲家的创作的一些新的方面。吉列尔斯演奏贝多芬作品也是我们占优先地位的证明。

除此以外有一个危险，就是国外将认为我们所表演的本国音乐是唯一正确的处理。这已经养成艺术中错误的态度，以民族的权威去压人，而不是以表演去说服人。甚至本民族的曲目也不是个个都表演得一样成功的，本来这并不是什么秘密。这里存在着养成不良的趣味和制定错误的标准的危险。所以，艺术家表演任何音乐，其中包括俄罗斯和苏联音乐时，应当百分之百地深信，这是他的成功之作。我们的艺术家应当有更高的责任感，因为他无权使全世界公认的苏联表演学派的威信受到损害。

这个威信在全世界是这样高不是没有原因的，俄罗斯弦乐、钢琴学派，而现在我敢说加上指挥学派在各国际比赛会上获胜不是没有原因的。了解生活、善于概括个人对生活的理解并且反映在音乐形象中，这是早已决定俄罗斯艺术的素质。现在它再三地得到丰富充实，因为它以创造最先进的社会的伟大历史使命为目标而这点是不能不使人信服的。